Pierre Francastel

realitatea figurativă

Editura Meridiane

Pierre Francastel
LA RÉALITÉ FIGURATIVE
Eléments structurels de sociologie de l'art
© Editions Gonthier S. A., Paris 1965

Pierre Francastel

realitatea figurativă

Elemente structurale de sociologie a artei

Traducere din limba franceză de
MIRCEA TOMUȘ

Prefață de
ION PASCADI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1972

Pe copertă:
PIERRO DELLA FRANCESCA:
Federico da Montefeltro
Galleria Uffizi, Florența
Fotocolor SCALA, Firenze

ARTA: REALITATE SAU SIMBOL?

Autorul lucrării de faţă este cunoscut cititorilor români încă de multă vreme, iar apariţia în limba română a lucrării sale *Pictură şi societate* acum doi ani a contribuit la înţelegerea sistemului său de abordare a artei plastice în rîndurile publicului larg. Vorbim de sistem pentru că nu ne aflăm pur şi simplu în faţa unui istoric al artelor după cum ar fi simplist să confundăm demersul său metodologic cu ceea ce se înţelege în mod curent prin sociologia artei. În studiul introductiv al lucrării de faţă el se recuză de altfel în mod categoric de aceste două calităţi, arătînd cu modestie că obiectivul său a fost doar acela de a creiona o metodă de cercetare a operei de artă.

Şirul lucrărilor sale (îndeosebi *Peinture et société* —1951; *Art et technique contemporaine au XIX-e et XX-e siècle* —1964; *La réalité figurative* — 1965; *La figure et le lieu* — 1967) reuşeşte de altfel să pună în evidenţă o viziune cu totul originală asupra istoriei artei şi dacă aflăm cu acest prilej numeroase lucruri despre spaţiul plastic al Renaşterii sau impresionism, cu a căror *lectură* s-a ocupat cu predilecţie, concluziile principale rămîn de ordin metodologic. Viziunea sa asupra modului de abordare a fenomenului plastic este extrem de interesantă şi vom încerca în acest studiu să creionăm conceptele de bază cu care operează ca şi precizările principale pe care le face cu acest prilej. Înainte de a trece la o succintă investigaţie analitică de acest fel ne permitem să stăruim asupra tipului de cercetare pe care-l profesează gînditorul francez.

Sociologia lui — departe de înţelesul tradiţional — porneşte de la un punct de vedere larg şi nuanţat în legătură cu raportul artei cu epoca istorică. După cum spunea încă în *Peinture et société*, dacă ştim să citim operele de artă ele ne vor învăţa cu siguranţă lucruri noi asupra epocii care le-a produs. Este lipsit de interes a cerceta şi constata doar paralelismul între o operă şi istoria epocii care a produs-o, nu pentru că acest paralelism nu ar exista, dar pentru că arta este un inventar atît de complet al activităţilor şi credinţelor unei epoci încît ea ne poate lumina în mod esenţial asupra ei.

Această încredere în artă nu este doar o afirmare a unei profesiuni de credinţă în obiectul cercetării sale de o viaţă — în mod firesc purtînd o tentă afectivă — ci un punct de vedere teoretic esenţial; între celelalte activităţi — tehnică, ştiinţifică, filozofică etc. — arta nu are un rol minor, ea nu vine doar să îmbrace în haine festive un conţinut preexistent, ci face chiar parte din el, contribuie la schimbarea lui.

Criticînd cercetările sociologice referitoare la artă Francastel va scoate în evidenţă cu precădere cîteva greşeli: arta este considerată astfel de unii exclusiv o suprastructură (în sens de produs) şi nu unul dintre veritabilele resorturi ale vieţii sociale, care constituie o funcţie fundamentală a acesteia. Este implicată aici ideea subliniată adesea în concepţia marxistă privitoare la rolul activ al produselor spiritului, la integrarea valorilor în viaţa însăşi, chiar dacă poate terminologia folosită de autor nu este suficient de clară. În fond însă, conceptul ştiinţific de practică nu include doar economia sau tehnica, aşa cum se crede uneori în mod simplist, ci şi experienţa ştiinţifică, artistică iar dacă între relaţiile sociale hotărîtoare — în ultimă instanţă — sînt relaţiile de producţie nu ne este îngăduit să pierdem din vedere ansamblul lor sau să credem într-un reducţionism unilateral.

Se pledează cu mult patos în lucrarea pe care o prezentăm împotriva prejudecăţilor după care opera de artă este un simplu transmiţător al valorilor de alt tip, o decoraţie sau umplere a timpului liber, o satisfacţie facilă şi imaginară, argumentîndu-se pe larg statutul ei social autonom, faptul că prin sine însăşi ea este o parte a societăţii, nu numai o reprezentare sau o oglindă a ei. Un citat din prezenta lucrare este elocvent în acest sens: opera de artă

nu este *niciodată* înlocuitorul unui alt lucru: «ea este lucrul ca atare, simultan semnificant şi semnificat; opera de artă nu este dublarea vreunei alte forme, oricare ar fi ea, ci într-adevăr produsul unuia dintre sistemele prin care umanitatea îşi dobîndeşte şi comunică înţelepciunea realizîndu-şi operele.»

Pornind de la o asemenea premisă Pierre Francastel va elabora şi *programul său pentru o sociologie a artelor* inclus în tratatul lui G. Gurvitch. După el principalele direcţii ale unui asemenea program — pornind de la intenţionalitate — ar fi: 1. sociologia grupurilor şi tipologia civilizaţiilor; 2. sociologia operelor; 3. sociologia obiectelor figurative şi a mijloacelor de expresie; 4. sociologia modurilor de prezentare; 5. sociologia artistică comparată; semne şi simboluri; 6. sociologia artei în societatea industrializată. Sînt schiţate aici — de altfel cu numeroase detalieri în fiecare caz — liniile principale ale unor investigaţii ale căror obiective ar lumina — măcar în parte — statutul social-artistic al operei şi cred că abia un asemenea program ne face evidentă distanţa între intenţii şi realizare, între ambiţiile teoretice şi nevoile concrete.

După cum am mai spus de altfel gînditorul francez privea cu mult scepticism rezultatele de pînă acum ale sociologiei artei şi îşi exprima serioase rezerve metodologice faţă de anchetă, statistică, folosirea metodelor matematice sau lingvistice în mod inadecvat. Nu este vorba — cum ar apărea poate la prima vedere — de un scepticism faţă de ştiinţele sau orientările moderne — ba dimpotrivă — ci de o justificată prudenţă faţă de extrapolările nepermise. De fapt în programul pentru o sociologie a artelor se va şi sublinia limita pînă la care sînt eficace anumite metode şi tehnici tradiţionale: la nivelul caracterelor generale ale seriei, al cauzalităţilor de ansamblu, ele se dovedesc utile, trecînd mai departe, la clasa numerelor mici (şi structura operei intră aici) este necesar să recurgem la alte mijloace. Structurile pot fi recunoscute sau analizate dar nu sînt determinabile, arată el, întrucît ele introduc dimensiuni noi nedeterminabile în termeni de cantitate. Statistica poate ajuta la cunoaşterea faptelor de repartiţie internă a anumitor caractere cîştigate ca şi a faptelor istorice de difuziune, dar nu acumulînd

 încercările se descoperă o formă.

În ce ne privește, considerăm această prudență metodologică justificată dar ca privește mai ales asemenea tehnici și procedee luate izolat. În sistemul de gîndire al lui Pierre Francastel sînt reunite deja perspectivele sociologică, istorică și structurală și în felul acesta analizele sale merg către o sinteză. Ar urma să se adauge teoria informației, metodele psihologiei experimentale și psihanalizei pentru a obține un corpus mai complex care oferă un instrumentar probabil mai adecvat abordării fenomenului artistic pe care noi l-am denumi metaestetic. Adăugăm la aceasta faptul că dacă prudența noastră în explicație trebuie să fie maximă cînd e vorba de opera-unicat sau de modelul-prototip care deschide seria, șansele de valabilitate a concluziilor cresc o dată cu abordarea fenomenului artistic la nivel nu individual ci colectiv (stil, curent, orientare).

În ce privește vocația lui de istoric al artei, Francastel, deși a dat excelente studii despre sculptura din Versailles, impresionism, stilul empire, umanismul roman, urbanismul parizian în timpul lui Henric al IV-lea și al lui Ludovic al XIII-lea, Renașterea italiană sau istoria picturii franceze, este departe de tipul tradițional al celor care înțeleg prin istorie descriere, inventariere, clasificare și atît. De altfel în lucrarea de față analizele sale privind «simulacrele» teatrale ale Renașterii, sărbătorile mitologice din Quattrocento, miturile acestei perioade sau arhitectura ei civilă nu sînt atît fragmente de istorie cît strălucite modele de lectură structurală a unui limbaj de loc inferior celui scris. De altfel în această privință gînditorul francez protestează de nenumărate ori împotriva prejudecății larg răspîndite după care merită atenția și pot fi considerate riguroase doar vestigiile scrise, neglijîndu-se rolul excepțional de important ca document, ca semn, al imaginii. Vom mai reveni asupra acestei probleme dar trebuie să amintim că Francastel considera totuși ca extrem de periculoasă identificarea esteticii cu o teorie a semnelor și ni se pare că avea perfectă dreptate pentru că opera trebuie înțeleasă atît ca reprezentare sau simbol cît și ca produs — rezultat al unei activități creatoare corespondentă a practicii sociale de ansamblu. Lucrarea de față evidențiază mai degrabă viziunea istoristă a autorului, faptul că el se ridică împotriva teoriei «constantelor», în virtutea căreia evoluția artei ar fi mai degrabă un fenomen natural

decît unul social, susținînd însă — pe linia lui Benedetto Croce — că termenul de cauză este generator de confuzii și ar trebui înlocuit cu cel de condiții atunci cînd e nevoie de explicarea genezei operelor de artă.

Poate că atît de categorică, formularea poate părea o îndepărtare de la explicarea social-istorică a fenomenelor dar de fapt este perfect adevărat că nu se poate vorbi în acest domeniu de un determinism mecanic și că amintirea totalității cauzelor care concură la nașterea unei opere de artă nu epuizează într-adevăr explicația. Este important de remarcat însă că Francastel introduce ideea angajării omului în istorie și că se ridică împotriva explicațiilor tradiționale care confundau de pildă clasicismul cu academismul și neo-clasicismul în virtutea unei concepții abstracte despre presupusa existență a unui « om-tip ». « Corespondența acestui punct de vedere cu teza marxistă a « omului concret » ni se pare semnificativă, mai ales că avem de-a face cu un gînditor care nu și-a exprimat decît implicit opțiunile filozofice.

Istorismul gînditorului francez este formulat de altfel extrem de nuanțat. După cum arată el noțiunea de istoricitate în sens de finalitate a progresului social se pare că își pierde valabilitatea, ceea ce nu înseamnă că trebuie uitată istoria cu lecturile ei și neglijat trecutul. Nu este negată aici ideea de progres în sine, ci doar un anumit aristotelism al acestuia ca și linearitatea presupusă de anumite concepții derivate încă din « secolul luminilor ». Și totuși, adaugă gînditorul francez, cel care studiază arta contemporană poate vedea cît de mult datorează ea progresului general al cunoașterii și tehnicii, modului de trai și obișnuințelor. Desigur el nu vorbește de modul de producție și de revoluția socială dar pe parcursul analizelor concrete relațiile sînt făcute mult mai firesc iar explicațiile date sînt complexe, tinzînd în permanență spre integrarea dinamicii artei în dinamica istorică. O asemenea relație nu exclude însă decalajul, uneori izbitor, între rapiditatea apariției unor stiluri sau tendințe și încetineala cu care ele își fac drum prin societate, la diversele ei nivele, întrucît există și o istorie a operei, dincolo de condițiile care-i explică apariția.

În același fel istoria are un rol regulator, am putea spune, în stabilirea relației dintre valoare și succes. Calitatea intrinsecă a operelor nu le determină automat și succesiv

iar vîrfurile « tehnice » cum le numeşte Francastel nu se realizează întotdeauna aşa cum ar merita-o, întrucît un Van Eyck sau un Watteau aparţin unui ciclu cultural care e pe cale de destrămare sau are o existenţă efemeră şi nu ajung la succesul pe care l-ar fi meritat. Dezvoltarea istorică nu se face într-adevăr pe un plan abstract ci sub semnul eficacităţii şi societatea este cea care selectează între diversitatea soluţiilor expresive care-i stau la îndemînă.

Sublinierea caracterului contradictoriu al istoriei, al situaţiilor sociale în care se realizează această selecţie este făcută cu multă pertinenţă în lucrarea de faţă, arătîndu-se însă că există întotdeauna o relaţie între fiecare dintre elementele care constituie un ansamblu geografic şi temporal delimitat (e vorba, cum va preciza cu alte ocazii Francastel, nu numai de un ansamblu geografic, ci de unul social, deşi el nu va insista prea mult asupra relaţiilor sociale determinante în acest context). În orice caz surprinde în mod plăcut viziunea complexă a gînditorului francez ca şi aversiunea sa faţă de o concepţie lineară în care istoria n-ar fi altceva decît o înlănţuire de evenimente corect cuplate.

Vorbind de tipul de istorism al lui Francastel mai trebuie să spunem că departe de a fi un « cronologist », gînditorul încearcă să privească fiecare epocă în perspectivă contemporană, evitînd « prezenteismul simplificator atît de răspîndit ca şi viziunea muzeistic-arheologică asupra artei ». Cea de-a treia dimensiune a tipului de cercetător reprezentat atît de remarcabil de Francastel este cea de structuralist. Nu este vorba, cum s-a mai spus, de doctrina structurală ci de metodă, iar analiza semiologică remarcabilă pe care o face artei plastice este chiar după autorul ei doar o faţetă a explicaţiei. De altfel în articolul său *Art, forme, structure* din numărul special al publicaţiei « Revue internationale de philosophie » dedicat structuralismului în 1965, gînditorul francez defineşte cu limpezime poziţia care-l va călăuzi şi în lucrarea de faţă: « Cel mai mare interes al cercetărilor asupra structurării operelor de artă constă în posibilitatea de a adăuga la recunoaşterea formei surprinsă imediat analiza necesară a relaţiilor interne ale obiectului ca şi relaţiile parţiale ale diferitelor elemente care îl compun cu alte ansambluri, cu alte forme independente ». Apoi, în altă parte, în acelaşi studiu, el arată că

structurile au făcut parte întotdeauna din artă, formele reprezentînd suportul lor iar opera, ca sistem de semnificaţii, un limbaj.

Este de discutat înţelegerea formei doar ca suport ca şi o oarecare identificare a ei cu structura făcută în alt context chiar în lucrarea de faţă, dat fiind că după cum se ştie forma este şi organizarea internă a conţinutului, în timp ce structura — cu toate multiplele ei accepţii — este îndeobşte considerată doar ca sumă a relaţiilor majore din interiorul operei, dar acestea sînt de acum distincţii terminologice. Este surprinzător însă faptul că analiza structural-semiotică era făcută încă în 1951 într-o perioadă cînd nici pe departe nu avea răspîndirea pe care a căpătat-o ulterior şi încă asupra unei ramuri a artei care nu era considerată a fi limbaj.

Acceptarea metodei structurale de către Francastel nu era făcută însă fără rezerve şi în studiul citat el critică tendinţa de a elabora a priori o teorie a raporturilor între sistemul artelor şi cel al ştiinţelor sau limbajului ca şi structuralismul comparativ. Analogiile exterioare, simplismul sînt într-adevăr dăunătoare întrucît ele neglijează specificul obiectului cercetat şi meritul lui Francastel este cu atît mai mare cu cît el şi-a permis asemenea comparaţii bazat pe cunoaşterea intimă a artei şi cu toată prudenţa necesară. Avem în opera sa o metodă structurală în acţiune şi încă asupra unui domeniu dintre cele mai dificile şi delicate.

Consideraţiile sale despre o serie de noţiuni cum sînt cele de semnificaţie, structură, semn vor fi analizate în cele ce urmează, ceea ce considerăm necesar a discuta aici este ideea artei privită ca un limbaj. În primul rînd că o analiză structural-semiologică evident trebuie să pornească de la acceptarea acestei perspective, ceea ce gînditorul francez şi face, nu fără a sublinia autonomia şi specificitatea limbajului plastic ca şi faptul că arta nu este un recipient de transmisie şi atît.

Afirmarea acestui punct de vedere evident just este făcută poate în termeni excesiv de categorici atunci cînd încă în *Pictură şi Societate* se susţinea că arta nu este o suprastructură ci un limbaj, dar este evident că autorul nu voia de fapt decît să sublinieze independenţa atît a limbajului cît şi a funcţiei plastice (lucru pe care îl va şi face în opera sa *Arta şi tehnica în secolul XIX şi XX*, unde va

preciza că funcţia plastică este una dintre funcţiile permanente ale omului, la fel ca cea tehnică sau speculativă. Aceasta nu-l va duce însă la transformarea funcţiei plastice într-un fel de « categorie mintală » şi nici nu-l va face să nege relaţiile ei cu celalalte funcţii şi activităţi sociale ci dimpotrivă. El va arăta de altfel că orice limbaj implică o limitare a preciziei şi bogăţiei aluzive a semnelor alese convenţional şi că dacă el este necesar ca punct de reper pentru ca noile opere să fie transmisibile el este totuşi de fiecare dată depăşit.

În viziunea sa semiologic-structurală limbajul era de altfel considerat el însuşi o variabilă istorică, întrucît dacă de pildă limbajul plastic al Renaşterii era perfect adaptat stadiului progresului social şi ştiinţific al epocii, el nu este considerat totuşi un limbaj universal sau o funcţie originară a funcţiei umane, ci un sistem convenţional limitat, incapabil să exprime toate nevoile semantice ale omenirii. Structurile sînt de aceea considerate imuabile, spre deosebire de planul genezelor care evident este în fiecare caz altul.

Nu avem de-a face însă în sistemul de gîndire al lui Francastel cu o fetişizare a limbajului (am văzut toate rezervele care şi le ia în acest sens) şi deci nici cu o excrescenţă nefirească a teoriei semnelor. Este de remarcat că structuralismul său are o coloratură strict personală şi că dincolo de folosirea unor noţiuni consacrate el nu poate fi redus sau apropiat în mod forţat nu numai de ideologii orientării, cum sînt Foucault sau Lacan, dar nici de practicienii ei Barthes, Erwin Panofski sau alţii.

În sfîrşit — *last but not least* — este cazul să discutăm şi despre dimensiunea de estetician a regretatului gînditor francez. Nu este vorba numai de fineţea şi subtilitatea observaţiilor sale privitoare la artă, nici de faptul că face o serie de consideraţii interesante în legătură cu unele categorii estetice, începînd cu cea de obiect estetic. Pierre Francastel ni se pare tipul de estetician al viitorului, adică teoreticianul care evită atît speculaţia cît şi pozitivismul scientist, dar care extrage din seva analizei concrete perspectiva sa filozofică unind-o cu rigoarea metodologică oferită de mijloacele de investigaţie moderne. Poate noţiunile pe care le vom discuta în cele ce urmează nu sînt categoriile tradiţionale ale esteticii, întrucît se referă mai ales la planul metodologic, dar o ştiinţă trebuie

înțeleasă în evoluția ei firească și nu încorsetată în dungile unui sistem-schemă care n-o mai încape. Cele cîteva categorii pe care le propunem atenției cititorului vor fi regăsite în lucrările gînditorului francez explicate mult mai pe larg, într-un context artistic concret, dar sinteza pe care o propunem nu ni se pare fără rost. Ea poate servi de ghid sau punct de reper într-o încercare de a schița profilul spiritual al gînditorului francez. Am mai spune doar că dacă în aceeași prezentare perspectivele sociologică, istorică, structurală și estetică au fost discutate separat, în fapt, în operă, ca și în definirea conceptelor pe care le utilizează ele există unite într-un tot inseparabil.

OPERA

Concepția lui Francastel despre opera de artă merită cercetată nu atît pentru că el ar aduce aici contribuții fundamental noi în definirea unui concept atît de discutat, cît pentru a înțelege perspectiva din care el este analizat în prezenta lucrare. Încă în *Pictură și Societate* operele picturii erau definite ca sisteme de semne care pot fi cercetate prin metode riguroase, atrăgîndu-se atenția asupra faptului că nu anecdotica subiectului contează cît mecanismul individual care l-a făcut lizibil și eficace. O operă de artă este astfel pentru el un mijloc de expresie și de comunicare a sentimentelor și gîndurilor, constituind un semn care poate da seama la fel de bine ca semnele de alte tipuri despre epoca respectivă.

Încă de pe atunci el se ridica împotriva înțelegerii artei ca un simbol, accentuînd asupra faptului că operele sînt veritabile obiecte, necesare vieții diverselor grupuri sociale prin intermediul cărora putem cerceta structurile mintale ale trecutului ca și ale prezentului. Mai încolo el precizează mai în detaliu care este natura operei: pe ecranul plastic nu se află nici realul, nici gînditul ci semnul, adică sistemul de linii și pete de culoare care atrag atenția privitorului asupra universului. De fapt sînt mai multe imagini care se suprapun aici: imaginea trăită, imaginea percepută (diferită pentru artist și pentru privitor), imaginea notată (constituind semnul de recunoaștere) și imaginea virtuală, care permite transmiterea gîndului de la autor la spectator. Am spune cu alte cuvinte că este surprinsă aici dialectica extrem de complexă a

raportului obiect-subiect şi opera apare ca un produs cu o existenţă autonomă semnificativă a acestei interacţiuni. Discutînd în alt context (în articolul *Art, forme, structure)*, despre relaţia artei cu materialul ce-i serveşte drept suport, el se va ridica împotriva identificării lor, arătînd că arta nu e un obiect natural ci o creaţie socială, cu o structură dată, pe care însă el nu o va considera niciodată finită, ci dimpotrivă. Pentru Francastel opera de artă este un model care nu înlocuieşte altceva ci există de sine stătător şi el va susţine că nu e vorba în nici un caz de un echivalent al naturii, de o reconstrucţie a universului.

În măsura în care această afirmaţie este îndreptată împotriva « realismului optic », a materialismului plat existent, ea este justă, dar a spune că arta, ca şi celelalte forme ale spiritului, nu reconstituie — prin transfigurare desigur — universul, deschide poarta unor interpretări nedorite chiar de gînditorul francez. De altfel el va preciza în mod expres în *La réalité figurative* că « arta ne informează mai mult despre modurile de gîndire ale unui grup social cît despre evenimentele şi cadrul material al artistului sau al anturajului său ». Arta are un caracter de activitate, se integrează în ansamblul activităţilor sociale de natură fabulatorie şi informativă.

Dacă însă în primele lui lucrări Francastel insistă mai ales asupra faptului că arta permite legarea planului real cu cel ideal el va milita în ultimele sale lucrări mai ales împotriva simplificărilor care transformau arta într-un simplu recipient al realului şi nu într-o componentă a sa (constituită evident socialmente). Arta are existenţa ei autonomă, va repeta el adesea în lucrarea pe care o prezentăm, ea nu reprezintă un semnal al unei realităţi reperabile şi pe alte căi şi exprimabile şi prin alte tehnici. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că opera este ruptă de valorile de alt tip sau că ea n-ar avea implicaţii sociale dintre cele mai diverse pentru că — în acord cu Lukács — Francastel va declara că legătura dintre ideologie şi artă n-a fost niciodată atît de strînsă ca în cazul avangardei literare de pildă (se poate discuta asupra exemplului), dar aceasta nu înseamnă că arta n-ar fi decît un înlocuitor al limbajului. De altfel nici un fel de manifestări ale culturii nu sînt legitime dacă se transformă în expresii ale unor realităţi anterioare şi apriorice în sensul că decupajul realului ar preexista actului creator şi nu are loc chiar

în cadrul acestuia. Pictura lui Poussin nu este de pildă — spune el — versiunea unui sistem elaborat anterior ci o viziune proprie, cu egală valabilitate cu altele.
Cît de simpliste şi riscante ne apar în acest sens numeroasele analogii şi chiar omologii structurale între valori de diferite tipuri de valori dacă nu precizăm că fiecare dintre ele răspunde unor nevoi specifice şi nu apare prin simplă transhumanţă a esenţelor sau a structurilor. Patosul argumentării lui Francastel poate părea unilateral unora datorită tăriei cu care el afirmă autonomia artei, faptul că opera nu e un substitut al altor valori, dar gînditorul francez nu ajunge niciodată din această cauză să nege interacţiunea generală a valorilor, «impuritatea artei». Dimpotrivă chiar, la fel ca limbajele gestuale, verbale sau muzicale, limbajul plastic poate surprinde categoriile fundamentale ale spiritului uman la un moment dat, însumînd experienţa practică şi spirituală a epocii, deci integrînd-o chiar în substanţa ei.
Consideraţiile lui despre formă şi culoare, pline de subtile distincţii, nu presupun izolarea planului compoziţional de cel de conţinut, ci dialectica relaţiilor dintre ele este pusă în funcţie de intenţionalitatea umană a sistemului de semne estetice în fiecare caz în parte. Locul omului în operă variază istoriceşte în sensul că dacă — după părerea lui Francastel — el era central în Renaştere, natura raportîndu-se la umanitate, în arta contemporană omul încetează să fie modelul şi centrul lucrurilor. Observaţia ni se pare justă dacă privim lucrurile *stricto sensu* întrucît figura omului, prezenţa lui ca atare era într-adevăr impresionantă în acea epocă de plină afirmare a umanismului descătuşat de chingile medievale, dar aceasta nu înseamnă diminuarea prezenţei — e drept implicită — a spiritului uman în operele artei contemporane.
În ceea ce priveşte modalităţile de abordare ale operei, gînditorul francez foloseşte după cum am văzut un complex de perspective şi nu neagă nici rostul altora (al celei matematice de pildă) dar se arată sceptic în privinţa măsurii în care putem ajunge astfel la «adevăratele cauze» şi neagă, pe bună dreptate, impresia că s-ar putea obţine adeziuni definitive, unice. Limbajul operei picturale este individual şi presupune interpretarea, ori remediul subiecţilor care o fac poate da o paletă destul de mare de
15 asemenea interpretări. Este discutabil dacă valoarea şi

importanța operei este funcție de numărul semnificațiilor desprinse de receptori, cum spune el, deși bogăția de sensuri poate fi un indicator axiologic (nu unicul în orice caz), dar este absolut exact că nu putem reduce semnificația globală la una dintre interpretări, deci surprinderea ei presupune un punct de vedere și o perspectivă cuprinzătoare.

Condiția reușitei oricărei abordări o reprezintă considerarea operei nu ca o veleitate, un ornament, un recipient al unor constructuri străine de ea, ci ca pe un lucru făcut, cu o intenție estetică anumită și realizat într-o formă determinată (bineînțeles între intenție și realizare intervine o distanță și hotărîtoare este expresia plastică concretă, nu proiectele mintale).

SEMNIFICAȚIE — STRUCTURĂ — SEMN

Lectura structurală a operei plastice nu putea să nu aducă în discuție conceptele de semnificație, structură, semn, cod, ca elemente ale limbajului artistic. Văzute însă nu în mod abstract ci aplicate la analiza concretă. Spre deosebire de unii structuraliști care ajung să absolutizeze metoda și să cerceteze aceste noțiuni în sine, Pierre Francastel precizează că « nu există semnificație și expresie în afara nevoilor și convențiilor colective ». După cum spune el referindu-se la toate artele bazate pe imagine, pe spectacol, într-un sens are loc aici o vizualizare nu a unor teme literaro-mitice ci a însești structurilor societății, iar semnificația limbajului plastic — cît de specific ar fi el — nu poate fi înțeleasă prin ruperea lui de celelalte limbaje contemporane.

Semnificația artistică — produs individual și original — trebuie integrată în ansamblul activităților individuale și sociale ale unui timp anumit; intervine în constituirea ei un lanț de cauzalități — iar acestea variază în timp — care concură la elaborarea unui sistem de semnificații și care nu reprezintă o componentă « pură » sau sterilă izolată de realitate ci dimpotrivă o inserție în real. « Un sistem ideal care s-ar dezvolta în abstract, în funcție doar de raționalitatea sa estetică sau de altă natură nu poate fi conceput pentru că el nu și-ar îndeplini astfel rostul de a furniza unui grup social istoricește constituit un mijloc — termen de comunicare » — spune

el; semnificaţia artistică este deci derivată — evident pe calea unui extrem de complicat fir cauzal — din funcţionalitatea ei socială şi afirmînd aceasta nu se neagă specificitatea ei, ci se stabileşte doar sistemul de referinţă în care se încadrează şi există.

Cît priveşte conceptul de structură acesta joacă în concepţia gînditorului francez un rol operaţional. Structurile nu sînt un dat aprioric ci ele constituie sisteme care se elaborează conştient; ele nu constituie semne virtuale preexistente pe care artistul le-ar întîlni şi adopta pur şi simplu, adică nu au o existenţă de tipul « universaliilor » considerate reale (ar fi un fel de platonism deghizat, adăugăm noi). Pentru Francastel structura se identifică cu o anumită « ordine imaginară », cu un model care permite o descifrare « atît a artei trecutului cît şi a celei viitoare » (în ce sens structurile « ilumineză » viitorul nu ni se pare destul de clar; chiar admiţînd că prin modelare se poate programa o artă a viitorului credem că însuşi procesul trecerii de la virtual la actual va introduce atîtea modificări încît finalul este greu de întrevăzut). Viziunea sa asupra structurii nu este statică, încremenită, întrucît funcţiile spiritului şi formele culturii nu rămîn independente de locul şi timpul în care se manifestă şi de aceea nu ne putem mulţumi să studiem dinamica internă a unei structruri artistice şi să considerăm actul estetic în sine, în afara inserţiei sale în social. Asemenea sublinieri sînt dintre cele mai semnificative la anistorismul indiferent faţă de conţinut, propriu concepţiilor curente ale multor structuralişti. Avem de-a face aici cu o viziune profund dialectică şi istorică asupra modelului însuşi ceea ce va şi condiţiona natura complexă a semnului în care urmează să se concretizeze.

Conceptul de semn derivă după cum am mai arătat din considerarea artei ca un limbaj dar dacă plastica are valoare de semn ea nu se identifică prin aceasta cu semnele literare sau de altă natură ci posedă mijloacele şi legile sale proprii variabile, dar autonome. Semnul este considerat întruchiparea actelor şi reprezentărilor unui grup uman într-un fapt de civilizaţie corespunzător intenţionalităţii acestei colectivităţi. Astfel semnele de orice fel apar ca avînd nu un rol de înlocuitor ci de mediu, de reţea de legătură fixînd o tentativă de organizare colectivă a universului corespun-

 zător intereselor proprii unei societăţi determinate şi în

funcție de capacitățile tehnice și nivelul intelectual al acesteia.

Viziunea aceasta asupra semnului nu implică reducerea artei la acest rol și nici absolutizarea lui, dar subliniază în mod întemeiat, credem, legătura sa cu contextul îndemnînd la studierea istoriei scriiturii ca dătătoare de seamă asupra epocii în care apare. Trebuie să precizăm însă că în această perspectivă scriitura nu se confundă cu semantica, istoria literar-anecdotică nu explică semnificația plastică decît în mod superficial și prin urmare sîntem obligați să intrăm în specificitatea fenomenului. După cum am mai amintit Francastel prevenea asupra riscului de a reduce artisticul la semn ceea ce nu înseamnă însă că în lectura structurală un asemenea demers metodologic temporar nu este posibil și chiar necesar. Semnul de altfel nu există decît în încrengătura unui cod de descifrare a semnificației, deci pornind de la el depășirea sa este absolut necesară.

FIGURATIVUL

Conceptul de figurativ apare ca central în prezenta lucrare intitulată nu întîmplător « Realitatea figurativă » întrucît are drept obiect de cercetare în studiile adunate o spiritualitate plastică de un anumit tip, care prin funcționare socială a dobîndit o « obiectivitate » dacă nu ontologică în orice caz gnoseologică și axiologică. Însăși structura volumului este grăitoare în acest sens părțile sale fiind intitulate pe rînd « Dimensiunile expresiei figurative », « Cadrele imaginare ale figurării », « Obiectul figurativ », « Forme și civilizații » iar problemele cercetate oprindu-se cu precădere asupra raporturilor dintre semnificație și figurare, viziune, simbol și figurare, semn și figurare, imagine și obiect figurativ. Nu vom încerca să explicităm toate sensurile implicate ci doar să conturăm accepția în care este folosit termenul în opera lui Pierre Francastel (este știut că numeroasele discuții despre raportul dintre figurativ și nonfigurativ în arta modernă au pus în circulație multe accepții dar nu este cazul să le trecem în revistă examinînd valoarea de adevăr a fiecăreia; ar depăși rosturile acestei modeste introduceri). Este evident că avem de-a face în primul rînd cu o *formă de expresie* și nu cu o modalitate sau curent artistic anumit

deşi vor fi folosite în argumentare cu precădere operele ce se includ în spaţiul plastic de la Renaştere pînă la impresionism ceea ce nu ni se pare nesemnificativ (de altfel cadrul acesta este uneori şi părăsit mergîndu-se cînd către antichitate cînd către secolul nostru ceea ce arată că nu este vorba de o formulă estetică istoriceşte epuizată sau strict limitată la o anumită perioadă). De altfel încă într-o lucrare mai veche *(Art et technique)* Francastel precizase că el foloseşte termenul figurativ într-un sens foarte larg, diferit de cel la modă care îl identifică cu arta «obiectivă» şi care se bazează de altfel pe o identificare arbitrară a noţiunilor de obiect şi subiect.

În al doilea rînd conceptul de figurativ implică *o relaţie cu realul* dar nu în sensul de a fi doar simbol sau aluzie la acesta sau de a se constitui într-un sistem pur intelectual şi imaginar pentru care realitatea rămîne un reper exterior al unui om abstract. «Figurativ — spune gînditorul francez — implică existenţa anumitor relaţii de structură sau de dispoziţie, între sistemul de semne care reprezintă şi obiectul reprezentat.» Arta nu este traducerea fragmentară a unei realităţi date, ea nu este doar un simbol ci şi o creaţie: în acelaşi timp obiect şi sistem, produs şi nu simplă reflectare, nu comentar ci definiţie, semn şi operă a omului. Înţelegerea aceasta dialectică ni se pare deosebit de subtilă ea deschizînd drumul către o înţelegere mai complexă a fenomenului artistic decît pînă acum. Poate că accentele sînt puse prea apăsat într-un sens dar Francastel voia — discutînd despre spaţiul plastic al Renaşterii — să pregătească trecerea, cum se exprimă el, de la concepţia reprezentativă la cea figurativă iar pe acest drum avea de luptat cu reprezentările simpliste care reduceau arta la un simbol, o reflectare a unui fragment al realităţii. Să subliniem încă o dată că de fapt arta nu încetează să fie reprezentare sau simbol în viziunea gînditorului francez pentru că altfel el nu ar fi vorbit cu atîta stăruinţă de semnificaţia operei, de caracterul ei de semn dar trebuia precizat că arta înainte de a reprezenta trebuie să fie o prezenţă.

Este vorba apoi de o relaţie cu realul rămînînd *în interiorul acestuia*, fiind o parte a lui şi în acest sens — cum se exprimă autorul în prezenta carte — «semnul figurativ nu constituie niciodată dublare, echivalentul vreunui element *detaşat de real* (subl. ns.); el materializează un

punct de vedere, include în mod necesar o judecată de valoare ceea ce revine cu a stabili o distincție între semn și semnificația sa sau, altfel spus, cu a distinge obiectul figurativ pretext și semnul care îl materializează ».

Ceea ce este propriu figurativului este *natura sa ambiguă* (nu în sensul simplist care confundă esteticul cu logicul și ajunge astfel la echivocitate și incongruență), faptul că ceea ce vede artistul și ceea ce văd spectatorii sînt lucruri non-coincidente cu toate că semnul utilizat este fix și unic. Este de altfel propriu atît creației cît și receptării să introducă perspective deosebite, viziuni multiple și variabile și din acest punct de vedere arta cea mai « cuminte » și aparent clară refuză interpretările univoce, invariabile. Figurativul se caracterizează deci și el prin mobilitate și dinamism iar lectura contemporană a lui Pierre Francastel asupra unei arte de mult intrate în istorie este doar un exemplu care arată cît de șubrede sînt uneori construcțiile rigide ale tratatelor « academiste ».

În sfîrșit sensul conceptului de figurativ se completează prin sublinierea faptului că *el nu coincide cu imaginea* așa cum se consideră în mod simplist întrucît — așa cum arată gînditorul francez încă în *La Figure et le Lieu* « artele figurative fac, dimpotrivă, posibilă descoperirea de către indivizi ca și de către societăți a anumitor relații *între domniile perceputului, realului și imaginarului* (subl. ns.) pe care nici un alt mod de activitate a simțurilor sau a spiritului nu permiteau să fie atinse sau exprimate ». Obiectul figurativ nu este decît suportul imaginii plastice dar dialectica realului și imaginarului este departe de simpla « transpoziție » dintr-un plan în altul. A figura nu înseamnă deci doar a « reprezenta » realul și cu atît mai puțin a fi neapărat o imagine imediat reperabilă a sa fără a include punerea imaginației creatoare și percepția receptorului. Nici nu mai vorbim de accepția simplificatoare care identifică figurativismul cu redarea figurii omului sau obiectelor ca atare care de altfel frizează naturalismul pentru că vedem că avem de-a face aici cu un sens larg care privește concordanța figurii cu schemele mintale care au dus pe autor la realizare și pe receptor la înțelegere.

Se pune în mod firesc întrebarea care este atunci relația conceptului de figurativ cu cel de realism? După părerea noastră cel dintîi are o sferă mult mai largă privind

însușirea generală a artei plastice de a construi, de a compune în concordanță cu schemele mintale o « realitate » estetică care se integrează în real ca atare în timp ce în cazul al doilea relația artei cu realitatea joacă un rol hotărîtor în constituirea figurii plastice. Conceptul de figurativ utilizat de Francastel ni se pare astfel valid și subtil deși, datorită generalității sale, nu vedem cum am putea să-i conferim un rol operațional (el însuși în analiză folosește de fapt noțiuni ca « obiect figurativ », « semn figurativ » care se pretează unei analize prin funcția lor explicativă).

În accepția gînditorului francez apare clar că el identifică figurativul aproape cu întreaga artă și în acest sens nonfigurativ ar însemna opacitate aproape totală deci situarea la limitele conceptului clasic de artă (locul « artei obiectuale » de pildă rămîne astfel sub semn de întrebare în măsura în care ea nu exprimă o intenționalitate estetică umană). Desigur că se poate medita asupra utilității unui asemenea concept, în ce ne privește considerăm că el a contribuit mult la elucidarea nuanțată a măsurii în care opera plastică este o « realitate figurativă » suigeneris și în aceasta vedem și aportul deosebit al acestei lucrări la îmbogățirea gîndirii estetice. Pentru că, fie-ne îngăduit acest parti-pris, pînă la urmă istoricul, sociologul și structuralistul Pierre Francastel ne apare în primul rînd ca un remarcabil estetician modern.

Întreaga sa operă se caracterizează de altfel prin această interferență de planuri în care complexitatea nu înseamnă o clipă prolixitate, nuanțarea nu duce niciodată la ștergerea contururilor, patosul subiectiv nu-i întunecă o clipă claritatea și luciditatea astfel încît sîntem îndemnați să-l caracterizăm prin motto-ul referitor la artă al lui Renan pus pe frontispiciul prezentului volum: « Niciodată omul, dacă a fost în posesia unei idei clare, nu s-a amuzat s-o îmbrace în simboluri ». Forța sugestivă a analizelor sale și potențele metaforice ale conceptelor pe care le introduce n-au însemnat niciodată o joacă sterilă ci țîșnesc firesc din însuși sistemul său de gîndire.

ION PASCADI

«Niciodată omul,
dacă a fost în posesia unei
idei clare,
nu s-a amuzat să o îmbrace
în simboluri.»

RENAN

«Căci, de fapt,
noi nu ne limităm nici
la materia ponderabilă, nici la
realităţile observabile.
O materie
este adesea un dat intelectual
ce a luat formă
după o elaborare
adecvată.»

G. BOULIGAND

INTRODUCERE

SOCIOLOGIA ARTEI ŞI PROBLEMATICA IMAGINARULUI

Această carte îi va şoca pe toţi specialiştii care nu vor găsi în ea nici sociologie, nici istorie, nici istorie a artei în sensul curent al cuvîntului. Iar amatorii de cărţi de artă o vor găsi abstractă. Ar fi insolent de a o prezenta ca pe o carte care deschide drumul unei noi discipline, sau care realizează o sinteză — atît de dorită după cîte se pare, dar atît de greu de realizat—între mai multe discipline majore: sociologie, artă, istorie. Ţelul ei este mai modest. Cartea nu pretinde că ar fi o demonstraţie definitivă a unei metode care deschide calea unor lucrări originale. De altfel, ea este constituită, în primul rînd, din lucrări deja publicate sub formă de articole, sau prezentate în congrese. Dar ea ridică o serie de probleme, susceptibile să orienteze gîndirea tuturor celor care constată, pe de o parte, locul din ce în ce mai important al artei în cultură şi, pe de altă parte, insuficienţa metodelor de abordare de pînă acum.

De o sută cincizeci de ani istoria artei şi-a propus drept scop întocmirea unui bilanţ al operelor trecutului, inventarierea, păstrarea, restaurarea acestora, şi în acelaşi timp, stabilirea unor serii de tipuri bazate pe o clasificare copiată după botanică sau biologie, pe de-a-ntregul descriptivă şi neţinînd de loc seamă nici de funcţiile sociale, nici de semnificaţiile diferenţiale ale operei, în raport cu creatorii ei, cu cei care o folosesc, cu posteritatea. La rîndul ei, istoria nu atribuie valoare decisivă decît documentului scris, căruia — în mod curios — îi acordă o valoare absolută, în timp ce respinge documentul figurat sau monumentul, pe care nu-l foloseşte decît pentru a « ilustra »

un adevăr, stabilit în funcţie numai de izvoarele scrise pe care i le-a furnizat întîmplarea. Iar sociologia împărtăşeşte cu istoria neîncrederea sa în documentul nescris sau neverbal şi, făcînd din prezent cîmpul său de cercetare preferat, nu se încredc într-o sursă de informaţie care nu oferă elemente uşor de încorporat printre datele funcţionale economice, « sociale », singurele pe care le consideră valabile la ora actuală.

Se elaborează totuşi o sociologie a artei, inspirată din metodele curente ale sociologiei. Dar ea n-a produs pînă acum decît lucrări despre care se poate spune, în cel mai bun caz, că ne-au dezamăgit. Încercînd să definească raţiunea de a fi a operelor de artă, se comite, într-adevăr, greşeala de a admite, de la început, că această raţiune trebuie căutată în afara artei. Printre sociologi şi istorici se consideră că o societate posedă, în mod intrinsec, structura sa economică, politică, socială. Artiştii nu fac, aşadar, decît să materializeze valorile mediului în care trăiesc; ei le exprimă cu mai mult sau mai puţin succes şi nu joacă nici un rol în elaborarea imperativelor economice, instituţionale sau sociale. Şi cum, la rîndul lor, « istoricii artei » îşi închipuie că au acces imediat la opere, prin intuiţia unui Frumos care scapă măruntelor contingenţe ale vieţii, se înţelege puţina atenţie şi puţinul progres realizate în studiul raporturilor care leagă arta de celelalte activităţi. La aceasta se mai adaugă şi curiosul sentiment de dispreţ pe care oamenii de acţiune, fie că sînt tehnicieni sau erudiţi, îl nutresc faţă de artişti, oameni trîndavi a căror necesitate în lume n-o înţeleg de loc şi, pe deasupra, al căror succes financiar îi irită. În cel mai bun caz artistul este un artizan; se înţelege, de asemeni, de la sine că o societate serioasă poate să se lipsească oricînd de aceşti oameni, care lucrează pentru un lux superfluu. Ei consideră că, în prezent, arta poate avea o întrebuinţare justificată cel mult pentru a împodobi acel timp liber atît de lung pe care îl oferă tehnica suverană şi care promite să devină şi mai lung pentru fericiţii locuitori ai unei planete în întregime organizate şi motorizate. O situaţie mai bună vor avea artele în rîndul societăţii viitoare tocmai în măsura în care această societate va acorda un loc din ce în ce mai mare unor activităţi gratuite. Confuzia dintre pasivitate şi cultură este din nefericire astăzi un cuvînt de ordine.

După cum se vede, problema posibilității unei sociologii a artei nu se referă numai la raporturile existente, de fapt, între cîteva discipline intelectuale, mai mult sau mai puțin înrudite. Ea pune problema generală a situației artistului în societate. De îndată ce vom medita mai adînc asupra acestui lucru, de îndată ce vom avea cea mai neînsemnată cunoștință asupra acestui subiect, ne vom da seama că nu se pune numai problema de a ști cum au încercat oamenii să-și facă timpul liber cît mai plăcut. Trebuie să recunoaștem că, de patru sute de ani, scrierile — imprimate, carte sau stampă — au devenit, dacă nu singurul martor, cel puțin mijlocul principal de comunicare al societăților. Cu toate acestea, este o copilărie să credem că singurele valori create de istorie ar fi cele pe care le-a consemnat scrisul. Este nedemn pentru un istoric să înlăture, sau pur și simplu să considere ca accesorii, mărturiile privind viața oamenilor din trecut, în numele unei alegeri arbitrare între modurile lor de comunicare. Arta nu este numai domeniul satisfacțiilor facile și imaginare; ea ne informează asupra unor activități fundamentale. Aspecte multiple ale vieții de azi, ca și ale celei din trecut, se manifestă în sectoarele ce țin de domeniul artei. Lăsînd la o parte arhitectura — care e una din activitățile cele mai universale, și totodată cele mai determinante ale omului — artele figurative, cărora le este consacrată cea mai mare parte a acestei cărți, îndeplinesc o funcție permanentă și constrîngătoare, care acționează chiar și asupra celor care le apreciază cel mai puțin. Arta servește, cel puțin tot atît cît și literatura, ca instrument conducătorilor unei societăți pentru a difuza și a impune anumite idei. Esteticul pătrunde în fiecare din gîndurile și acțiunile noastre. Există o legătură strînsă între speculațiile cele mai libere și, în aparență, cele mai gratuite ale artiștilor și dispoziția reprezentativă a universului care ne înconjoară. Niciodată, în nici o epocă, tehnica singură n-a determinat forma acțiunilor noastre; ea furnizează totdeauna mijloace, dar nu este decît o virtualitate sau un proces de aplicare; ca și arta, ea oscilează între distincția fundamentală dintre serie și prototip; dar, de îndată ce tehnicianul superior creează nu numai un obiect, dar și o formă, el se comportă ca artist, deci ca un creator nu numai de concepte sau de obiecte, ci și de scheme de gîndire. Într-un cuvînt, există o gîndire

plastică, așa cum există o gîndire matematică, sau o gîndire politică și tocmai această formă de gîndire a fost pînă acum puțin studiată. Faptul că scriind o carte asupra epistemologiei genetice și analizînd în ea, rînd pe rînd, diversele forme ale epocii sale, un om ca Jean Piaget a putut să ignore pur și simplu problema pusă de existența artei, constituie un scandal intelectual, care justifică necesitatea unei meditații asupra acestor probleme. Și sare în ochi faptul că e absolut imposibil să confruntăm între ele discipline ca istoria, sociologia, istoria artei redusă la un fel de ierbar, dacă n-am reușit, mai întîi, să elucidăm natura faptului artistic în raporturile sale cu societatea.

Nu prezintă prea mare interes stabilirea unui fel de medie între niște discipline dintre care fiecare ar rămîne neschimbată. Nici istoria, nici sociologia nu-și pot închipui că au ajuns la forma lor definitivă. Ca orice activitate intelectuală, ele sînt menite să evolueze în funcție de dezvoltarea generală a omenirii. De altfel, nu există cunoaștere valabilă, care să se poată dezvolta în funcție de cuceririle altor științe. Gîndirea plastică nu se mărginește să reutilizeze materiale elaborate. Ea este unul din modurile prin care omul informează universul. În consecință, ea trebuie, neapărat, să fie sesizată printr-un contact imediat, în actele particulare, care nu sînt niciodată autonome ci totdeauna specifice.

Dacă operele care sînt produsul unor activități pur estetice ale societății nu ar constitui decît un fel de dublet al altor produse ale conduitei noastre, ar fi legitim să nu reținem aceste lucrări decît ca o sursă de informație complementară. În acest caz, ar fi ușor de scris o sociologie a artei; pentru că n-ar fi vorba decît de a confirma — de a ilustra — cunoștințe obișnuite prin cercetări de un interes și o importanță superioară. Acest lucru nu este adevărat; operele de artă procură atît istoricului cît și sociologului elemente de informație pe care nu le pot poseda altfel. Concluziile care se pot trage, pentru cunoașterea trecutului și prezentului, dintr-o abordare estetică a vieții, transformă și completează, deci, părerile care se pot deduce dintr-o cunoaștere pur sociologică — în sensul actual al termenului — sau istorică, sau politică, sau geofizică a lumii înconjurătoare. O sociologie a artei presupune deci, la bază, o metodă de descifrare sistematică nu numai

a operelor de artă, care se prezintă ca atare, ci și a numeroase alte sectoare de activitate. Ea presupune, repetăm, recunoașterea unei gîndiri plastice sau estetice la fel de fundamentale ca celelalte forme, mai bine studiate pînă acum, ale activităților elementare ale omului.

Nu e vorba de a reînvia, sub o altă formă, categoriile spiritului. Dar este evident că, printre intervențiile omului, există un anumit număr de procese ce nu pot fi reduse unele la altele. Astfel, cu toate că întreține raporturi cu alte moduri de înțelegere și de exprimare, care se regăsesc în toate epocile și în orice societate, gîndirea matematică se relevă ca omogenă de la origini și pînă azi. La fel, gîndirea politică sau gîndirea biologică. Gîndirea estetică este, fără îndoială, unul din acele mari complexe de reflecție și de acțiune, în care se manifestă o conduită ce permite observarea și reprezentarea sensibilă a universului în acte sau limbaje particularizate. Singura surpriză o constituie indiferența de care istoricii și filozofii au dat dovadă în privința ei. Dar, în fond, nu e greu să se găsească explicația acestui lucru. Ceea ce a menținut, de generații, gîndirea plastică la periferia celorlalte speculații este faptul că ea nu întrebuințează, pentru a se exprima, limbajul. Artistul creează și în actul de creație el gîndește tot atît cît și matematicianul sau filozoful, dar, pentru a face cunoscute produsul intuițiilor sale, el întrebuințează un instrument diferit de ceilalți. Eroarea fundamentală este de a crede că valorile exprimate de artist trebuie traduse în limbaj pentru a fi înțelese de societate. Fie că e vorba de muzică sau de arta figurativă, trebuie să ne dăm seama că opera este ea însăși mediumul care face posibilă comunicarea. A parafraza o simfonie de Beethoven este un lucru tot atît de zadarnic ca și a descrie un tablou de Cézanne. Printr-un astfel de mijloc indirect nu se scoate la iveală decît ceea ce este comun artei și celorlalte forme contemporane ale cunoașterii: se regăsesc valori, dar nu se dobîndesc altele noi; în cazul acesta este evident că sîntem îndreptățiți să conchidem că arta nu face decît să ilustreze alte forme ale acțiunii. Dar cînd Mozart scrie o frază muzicală, sau cînd Tintoretto pictează o compoziție, ei nu au în vedere să repete, într-un alt limbaj, ceea ce a fost spus, sau ceea ce ar putea fi spus altfel. Într-o carte uitată, Milton C. Nahm a citat o frază a lui Mendelsohn: « Ceea ce exprimă o melodie care îmi place nu este niciodată

pentru mine o idee prea vagă, pentru a fi exprimată într-un cuvînt, ci, dimpotrivă, o idee prea precisă... Dacă mă întrebați ce am gîndit eu cu această ocazie, v-aș răspunde că tocmai fraza muzicală așa cum este ea scrisă »[1]. Punctul care mă deosebește, de altfel total, de Milton C. Nahm este concluzia după care opera ar fi un simbol al gîndirii turnate astfel într-un semn echivalent. O operă de artă nu este *niciodată* substitutul unui alt lucru; ea este lucrul în însăși esența lui, semnificant și semnificat totodată. Am să revin mai pe larg asupra acestui punct capital; pentru moment nu doresc decît să insist asupra faptului că opera de artă nu este un dublet al unei alte forme, oricare ar fi ea, ci, în adevăr, produsul unuia din sistemele prin intermediul cărora umanitatea își dobîndește și-și comunică înțelepciunea, realizîndu-și în același timp operele.

Am arătat motivul pentru care acest adevăr a fost prea puțin pus în lumină. Arta, care creează și exprimă tot atît cît și altă formă importantă de acțiune, este prin definiție instituțională și nu reflexivă. Artiștii n-au încetat niciodată să spună ceea ce aveau de spus și niciodată n-au încetat să fie auziți și ascultați. Acțiunea lor a fost și este încă uriașă. Numai că, prin definiție, ea nu se face cunoscută prin intermediul celorlalte cicluri de activitate conștientă, pe care le constituie marile sinteze speculative în care se condensează, în termeni verbali, înainte de a fi scrișii, bagajul de cunoștințe colective ale umanității. Or, printr-un curios paradox, în vreme ce majoritatea teoreticienilor sînt atît de puțin informați asupra faptelor artistice, ei își imaginează cu toții, cu o minunată candoare, că au acces direct la opere de a căror importanță nu-și dau seama, în primul rînd pentru că le ignoră. Cunosc oameni care admit că nu înțeleg muzica, dar cunosc foarte puțini care să admită că nu știu să vadă, și totuși, cunosc mulți, și încă printre oamenii cei mai inteligenți pe planul gîndirii teoretice sau printre cei mai abili în a forma o gîndire verbală, care sînt atinși de o adevărată cecitate intelectuală. De cîte ori n-am auzit în jurul meu prieteni buni proclamînd că au de gînd, de acum înainte, să țină cont de operele de artă, dar refuzînd să acorde vreo

[1] Milton C. Nahm, *Aesthetic experience and its presuppositions*... Harper, 1946

atenție frumuseții lor ! Nu avem decît să citim numeroasele lucrări consacrate cinematografului pentru a vedea ce înseamnă comentariul imaginilor de către oameni care nu le văd.

În realitate, raportul acestui sistem de expresie cu celelalte nu este diferit, în sine, de cel care leagă, de exemplu, matematica de gîndire și de sistemele verbale de expresie. Și în cazul nostru este vorba de un sistem coerent de gîndire, care posedă modul său propriu de expresie, pe deplin suficient, dar care are nevoie, totuși, în stadiul difuzării, de a fi transpus în termenii limbajului, pentru a-și aduce contribuția sa legitimă la dezvoltarea teoretică a gîndirii colective. Mai exact, fiecare din marile forme de acțiune își îndeplinește perfect și total rolul său, fără să facă apel la alte mijloace de expresie decît cele care îi sînt proprii: algebră, geometrie, pictură, arhitectură, muzică etc... În schimb, acest rol nu constă în a elabora, în mod direct, doctrine economice, politice sau sociale. Adevărata problemă în fața căreia ne aflăm este, deci, altceva decît un simplu transfer de sensuri într-un sistem privilegiat, fiind clar că fiecare din marile limbaje este, în principiu, capabil să furnizeze o expresie apropiată de valorile dobîndite de celelalte cicluri de speculație intelectuală sau activă care-și au specificitatea lor. Nu e cazul să ne punem întrebarea dacă gîndirea matematică sau plastică cîștigă — sau pierde — atunci cînd este tradusă și, în mod necesar, vulgarizată în termenii limbajului verbal. Dar trebuie să recunoaștem că societățile umane folosesc pe o scară foarte largă limbajul verbal pentru comunicările lor uzuale și, mai ales, pentru elaborarea doctrinelor politice, religioase, culturale, sociologice, care determină presiunea grupurilor conducătoare asupra maselor, rămînînd de văzut dacă o societate care ar elabora sisteme, fără să creeze obiecte și fără să definească în același timp conduite, ar avea cea mai mică valoare, cel mai mic credit. Nu este mai puțin adevărat că, în societățile actuale, instruirea, educația au la bază limba — chiar dacă se constată un evident regres al scrisului. Se impune deci un efort pentru a integra arta în ansamblul informațiilor de care dispun cei care făuresc, nu societatea, ci doctrinele, în funcție de care noi vom aprecia valorile trecute și prezente ale societății, fiind clar că o sociologie a artei care se mulțumește să adune informații vagi, fără a începe prin a analiza însești operele în funcție

de ceea ce urmăresc ele, că o sociologie a artei care se mulțumește să ceară artelor exemple pentru a-și justifica teoriile sale, este lipsită de orice interes și de orice adevăr. O sociologie a artei n-are nici o semnificație dacă nu ne permite, grație analizei foarte precise a unor anumite opere, considerate ca produsul unei activități originale a spiritului, să îmbogățim datele fundamentale, în funcție de care se elaborează o istorie și o cultură a lumii moderne.

Posibilitatea și oportunitatea unei sociologii a artei apar astfel ca încununarea dezvoltării actuale a culturii. Dar tocmai în momentul în care ea apare ca necesară, ne putem întreba dacă nu sîntem la sfîrșitul unui ciclu. Nu încape nici o îndoială că pentru un egiptean problema artei nu se punea în termeni istorici. Pentru el arta nu era martorul unui trecut, în raport cu care se aprecia prezentul. Cu atît mai puțin pentru un grec; sau pentru omul medieval. În aceste societăți, arta constituia, fără îndoială, una din tehnicile prin care se realiza un program de organizare a universului, conform unor date intelectuale. La fel și pentru China și pentru majoritatea societăților ne-occidentale, în care arta exprimă, materializează o ordine politică care reflectă ordinea divină, revelată, universală, imuabilă. Numai Renașterea a introdus noțiunea unei culturi înțelese în funcție de o cunoaștere diferențiată a poziției omului în univers. A trebuit să treacă mai multe secole pentru ca istoricizarea generală a societății să fie completă, dar în zilele noastre asistăm la vulgarizarea acestei gîndiri, care face din om făuritorul propriului său destin; conceptul de destin, sub denumirea de progres, înseamnă un mers înainte spre eficace, înlocuind vechea credință, conform căreia toate societățile umane realizează, mai mult sau mai puțin, un plan benefic, conceput la origini de către divinitate. Totul ne face să credem că valul de pseudocultură care se rostogolește acum asupra universului va despuia de orice valoare principiile deformate care dau impuls societății actuale. De altfel, înlocuirea omului istoric cu un om operațional, care construiește universul pentru el în loc să se integreze în el, nu marchează nici sfîrșitul artei, nici al studiului ei. Dezvoltarea artei contemporane dovedește, deja, că artiștii sînt în avangarda lumii viitoare. Nu e mai puțin adevărat că am ajuns la sfîrșitul unui mare ciclu cultural. Să ne ferim deci să concepem o istorie și o sociologie a artei în funcție de valori

care se epuizează. O abordare sociologică a artei actuale n-ar fi pe deplin valabilă decît pornind de la studiul artelor trecutului şi invers.

O sarcină dublă ne stă deci în faţă: de a reconstitui, pe de o parte, procesele, semnificaţiile, valorile tehnice şi figurative ale artelor vechi, situîndu-ne, cît mai mult posibil, în perspectiva contemporanilor; de a interpreta, pe de altă parte, artele actuale în funcţie de valorile vii ale prezentului. Eseurile reunite în acest volum sînt eseuri de sociologie istorică. Ele constituie încercări de a surprinde realităţi estetice într-o perspectivă de reconstituire a mentalităţilor trecutului. Alte cercetări, vizînd să surprindă pe viu, conform perspectivei prezentului, înserarea esteticii în viaţa modernă, şi-au găsit locul în alte publicaţii şi vor face obiectul unor cercetări noi. Oricît de deosebit ar fi de trecut, prezentul se clarifică totuşi prin cunoaşterea acestuia, dar cu condiţia să nu se piardă din vedere această distanţă care există între cunoaşterea istorică şi cunoaşterea imediată a unei funcţiuni cum este gîndirea plastică. Ordinea genezelor rămîne, în mod necesar, distinctă de cea a structurilor, care nu mai evoluează.

Aceste considerente ne determină să observăm că orice analiză directă a unui ansamblu de opere de artă trebuie să ia cunoştinţă de o dublă dificultate de principiu. În primul rînd, se poate oare considera, cum se face de obicei — atît printre istoricii de artă cît şi printre sociologi —, că orice operă trebuie să fie considerată pe acelaşi plan cu altele? Mulţi istorici şi sociologi au aceleaşi idei în această privinţă. Pentru istorici, opera de artă nu contează decît dacă se reduce la un semn susceptibil de a fi integrat în sistemele verbale de semnificaţie. Pentru sociologi, este un truism faptul că obiectul studiilor lor constă în înţelegerea faptelor doar în perspectiva în care le consideră societatea, independent de valoarea lor în sine; ei refuză deci să accepte o altă scară de valori decît judecata colectivităţii. Adoptînd astfel punctul de vedere al celor care folosesc opera, în mod inevitabil diferit de cel al creatorului ei şi al celui care o comandă, nu înseamnă totuşi că acceptăm o judecată absolută de valoare? Această judecată nu se justifică decît dacă se admite, încă o dată, că operele de artă nu sînt decît transferul în materie, conform unor modalităţi practice total independente de întrebuinţarea şi sensul lor, al unor idei sau reprezentări formate în afara

artistului și care i se impun; punct de vedere care implică o concepție superficială despre natura limbajului, întrucît ea pretinde identificarea *a priori* a limbajelor plastice cu limbajele verbale și presupune că artistul nu este decît un fabricant, care, atunci cînd creează formele, este incapabil să participe la elaborarea conținuturilor. Fiecare dintre aceste supoziții prealabile este absolut falsă și ne conduce la considerarea problemei, atît de importante, a distincției necesare între artă și cuvînt, reprezentare și figurare, problemă care, în cuprinsul acestei culegeri, face obiectul unui studiu teoretic preliminar. Prima eroare care trebuie evitată este aceea de a reduce estetica la o teorie a semnului.

A doua dificultate, care apare atunci cînd vrem să studiem nu condițiile obiective de producere sau de geneză a operelor de artă în raport cu artistul care le concepe și le realizează, ci modalitățile de înserare în societatea contemporană, sau în celelalte societăți, a operelor odată realizate, constă în faptul că opera este, în același timp, un element constructiv al acestor complexe coordonate de activități care sînt societățile umane, considerate în ansamblu într-un moment precis al dezvoltării generale a umanității, și un element constitutiv al unuia din acele lanțuri de acțiune care sînt diferitele activități fabulatorii sau informatorii ale materiei, asimilabile, de-a lungul timpului, diferitelor funcții ale gîndirii. Asupra acestui punct, opoziția între sociologii — interesați îndeosebi de studiul grupurilor, mai ales contemporane — și istoricii artei — interesați mai ales de dezvoltarea cvasiliniară a disciplinei lor, bazată pe inventarul unei serii de obiecte clasate odată pentru totdeauna în categoria operelor de artă — este absolută, încît unii dintre ei ezită să recunoască arhitectura — suspectă de a fi prea angajată în materie — ca aparținînd domeniului lor. Că problema este complexă, dificilă, este un fapt ce nu se poate nega. În această privință nu încape nici o îndoială. Cum operele au un caracter de ambiguitate, ele se găsesc, prin definiție, în punctul de întîlnire a mai multor serii de activități. Dar fiecare din actele noastre posedă, de asemeni, acest caracter. Existența unui tip de activitate specializată într-atît încît să se definească și să se manifeste într-o manieră pură este de neconceput. În caz contrar, societățile ar fi constituite din corpuri izolate unele de altele, fără nici o

posibilitate de comunicare între ele. Nu există categorii reale ale gîndirii sau ale acțiunii. Situația artei nu este specifică. O altă formă de gîndire care posedă un mijloc specific de exprimare, ca de exemplu matematica, pune aceeași dilemă. Ajunși la ultimul grad de abstractizare, matematicienii abordează problema realității speculației lor, și, forțînd un pic lucrurile, ajungem, tot atît de logic, să examinăm problema realismului gîndirii plastice. Problemă eminamente actuală. Dar nici ea nu va fi abordată în acest volum, întrucît va face obiectul unei lucrări viitoare, cerînd analize mai aprofundate ale situației actuale a artelor în societate. Țin însă să precizez, încă de pe acum, că nu-mi pot totuși însuși teoria Formei, așa cum s-a dezvoltat ea de la Wölfflin și Focillon încoace. Forma nu poate fi considerată ca un lucru în sine. Formele nu trăiesc o viață autonomă; lanțul formelor nu constituie un univers care se dezvoltă aparte. Formele nu posedă un conținut determinat și imuabil; Formele nu trimit numai la propria lor geneză. Două puncte sînd decisive. Nici o Formă nu se identifică în mod absolut și definitiv cu un sens: Formele nu sînt sisteme constituite odată pentru totdeauna. Formele nu constituie, de altfel, obiecte, lucruri; ele trebuie să fie deosebite de suporturile materiale care le utilizează. Wölfflin și Focillon au omis noțiunea de structură. Căci forma nu este obiectul, ci tocmai structura.

Și de această dată ne vine în ajutor matematica. O Formă constă în descoperirea unei Scheme de gîndire imaginare pe baza căreia artiștii organizează diferite materii. S-a confundat Forma cu formele. În afară de aceasta, formele sînt nenumărate, pe cînd apariția unei Forme este un eveniment în istorie. În fine, felul în care formele se înlănțuie este foarte diferit, după cum se consideră seria și matricea. Atitudinea artistului care descoperă o nouă direcție n-are nimic de-a face cu aceea care ulterior repetă și imită, chiar dacă dezvoltă sistemul. Orice obiect este formă; dar nu există transformare decît atunci cînd apare o Formă. Meșterul care fabrică o formă are în fața ochilor, fie numai și în memorie, un model concret, un exemplu: el se străduiește să-l reproducă sau să-l modifice. Cel care imaginează o Formă nu are nici un model în fața ochilor sau în memorie, el pleacă de la un program, de la un principiu, el experimentează pentru a obliga materia să se

conformeze, cît mai mult cu putință, nu unui tip oarecare abstract sau concret, dat anterior, ci scopului de a inventa o nouă ordine, în care va impune o anumită dispoziție a părților, atît în ceea ce privește elementele materiale cît și imaginare. Într-un cuvînt, el nu numai realizează, el inventează. Prea puțin îl interesează dacă cei din jurul său găsesc cu ușurință un reper. În măsura în care creează un sistem coerent, un ansamblu, relațiile de cauzalitate care i-au sugerat să traducă cutare intenție — Bach spunea o « invenție » — prin cutare semn vor fi desigur cunoscute, cu timpul, de către public; mai ales prin intermediul succesiunii de opere analoge, pe care el însuși, sau imitatorii săi, le vor multiplica în continuare. Opera de artă nu propune deci societății obiecte figurative ale certitudinilor sale anterioare; dimpotrivă, ea îi conferă matricea prin care se dezvăluie noi realități, noi valori. Este absurd să se refuze *a priori* studiului Formelor, puse în relație cu mediul lor, capacitatea de a crea aceste valori. Dimpotrivă, sîntem îndreptățiți să credem că studiul Formelor, dacă este condus în mod metodic, este de natură să ne dezvăluie legături foarte numeroase între fenomene, pînă acum puțin legate unele de altele, fie în decursul istoriei, fie în prezent.

Raportul care există între Formă și forme se referă îndeosebi la problema actuală, foarte actuală pentru istorici, a naturii faptelor propriu-zis istorice. Ca o reacție împotriva istoriei evenimențiale*, există tendința de a nu lua în considerație decît situațiile care, prin lunga lor durată, au fost raportate la un număr foarte mare de oameni. În același timp, o anumită abordare pseudomarxistă a problemelor face ca mulți istorici să nu considere ca istorice decît situațiile care interesează, sau au interesat, pături foarte largi de participanți. După aceștia, nu ar exista, deci, istorie decît în cazul unor situații durabile și colective. Tot ceea ce, în trecut, n-a interesat decît un mic număr de oameni trebuie să fie considerat ca neglijabil. Am auzit recent susținîndu-se că arhitectura religioasă n-ar reprezenta nimic pentru evul mediu, că doar piața sau hala

* Concepția evenimențială a istoriei, astăzi discreditată, ia în considerare în special evenimentele, mai ales pe cele politice, neacordînd nici o atenție altor factori determinanți ai istoriei, cum sînt de exemplu factorii economici.

ar fi reprezentative. Se mai adăuga că, pentru zilele noastre, singura arhitectură reprezentativă ar fi aceea a blocurilor mari de locuinţe ieftine, construite din prefabricate, speculaţiile asupra formelor noi, deduse din întrebuinţarea noilor materiale, neconstituind decît jocuri ale spiritului, fără implicaţii asupra modului de viaţă al maselor, singura realitate a istoriei. Bineînţeles, cînd sînt împinse la extrem, de către purtători de cuvînt lipsiţi pur şi simplu de cultură, aceste teorii sînt fără importanţă; de fapt, ele nu sînt decît nişte jocuri pure, puţin cam sumare, ale imaginaţiei. Fără îndoială, cel mai mare progres pe care l-a făcut istoria de patruzeci de ani încoace constă în deplasarea problematicii sale şi în luarea în consideraţie a tot ceea ce priveşte modul de viaţă, material sau intelectual, al unui număr cît mai mare de indivizi. Cu toate acestea, niciodată creatorii noii istorii n-au renunţat să ia în seamă indivizii şi nici n-au pretins că ar exista, pentru o epocă dată, un comportament-tip, fără diferenţiere, al tuturor oamenilor. Scopul lor a fost de a deschide istoria, nu de a o închide, sau, mai exact, de a o dilua. Ei au vrut şi au ştiut să introducă, în perspectivele noastre, luarea în consideraţie a unor categorii de fapte care, pînă atunci, erau ţinute în afara cîmpului de vedere al cercetătorilor. Evenimentelor, ei le-au adăugat mecanismele economice ale schimbului, luînd în considerare nu numai instituţiile oficiale, dar şi relaţiile umane la toate nivelurile; ei au insistat asupra actelor de pietate şi asupra practicilor vieţii zilnice, pe scurt, au încercat să ne dea o imagine, cît mai complexă posibil, a modalităţilor de viaţă din vremurile trecute. Încercarea de a folosi exemplul lor în mod îngust, insinuîndu-se că în loc de a îmbogăţi sursele noastre de idei ei au vrut să le limiteze la luarea în considerare a generalităţilor, nu e decît o academizare a acestei cercetări.

Fixînd atenţia noastră asupra raportului Formei cu formele, cu alte cuvinte asupra trecerii de la schemă sau model la serie, istoria artelor ne pune la dispoziţie un teren deosebit de interesant pentru înţelegerea acestui fenomen, care este, fără îndoială, cel mai important, atît pentru istoria generală, cît şi pentru istoria specială a diverselor activităţi umane: înserarea în colectiv a actului individual. Ori de cîte ori într-un corp social se prelungeşte o situaţie de fapt, ea atrage după sine inerţia şi pasivitatea,

conform însăşi legii vieţii fizice, în care orice ansamblu care nu primeşte un aport exterior tinde ineluctabil la echilibru, la inerţie, la moarte. Viaţa nu se menţine decît prin aporturi reînnoite de energie. Nu toate actele se găsesc pe acelaşi plan. Vorbind despre primii ani ai copilului, Valéry a observat că, în ziua în care face primul pas, copilul prelungeşte, fără îndoială, nişte gesturi şi un antrenament anterior, dar că, totuşi, cel dintîi pas săvîrşit introduce în viaţa sa un element ireversibil, care îi transformă întregul său comportament. Acelaşi act, dacă este cel dintîi, se distinge de toate cele care îi urmează. Nu există istorie decît în măsura în care grupurile introduc noi gesturi, noi reprezentări, noi finalităţi în patrimoniul comun al activităţilor umane. Dacă schimbarea este constantă, mutaţiile sînt rare şi totuşi fără ele n-ar fi istorie. În momentul de faţă, sîntem ameninţaţi de o folclorizare generală a culturii: adepţii istoriei de avangardă ameninţă să o ducă la imobilism. Pornind de la medie, nu se calculează elementele, adesea foarte divergente, care au servit la stabilirea ei. Chiar dacă se admite că formele luate de principiile de bază, pentru a se răspîndi larg în masa umană, constituie unul din obiectele istoriei, nu se poate trece cu vederea că, la început, aceste principii au fost puse în lumină prin acte izolate. Ceea ce este latent, virtual, nu constituie realul şi, totdeauna, instaurarea este sesizabilă ca un act precis. Orice serie artistică porneşte de la un model care posedă atributele esenţiale ale seriei; dar aceasta apare ca o dezvoltare şi ca o multiplicare, pe cînd tipul, schema, nu se concepe decît global şi ca o unitate. Nicăieri nu se surprinde atît de bine ca în cazul activităţilor artistice — poate şi în matematică — relaţia, nu de cantitate, ci de calitate, care caracterizează Forma. Arta şi matematica sînt cei doi poli ai oricărei gîndiri logice, modurile de gîndire majore ale umanităţii. Şi una şi alta ajung, pînă la urmă, nu la acte, ci la scheme instituţionale de gîndire şi de acţiune, absolut ireductibile la orice altceva. Cuvîntul este martorul activităţii abstracte a spiritului, pe cînd arta este martorul activităţilor care dau formă realului, adică nu al celor expresive ci al celor figurative. O problematică a imaginarului care nu ar da naştere, din cînd în cînd, unei Forme ar fi zadarnică; ceea ce caracterizează gîndirea este puterea de selecţie.
37 Această putere se materializează în concepte, prin inter-

mediul cuvîntului, în scheme logice, prin intermediul matematicii, în obiecte de civilizaţie, prin intermediul artei. Nici unul din aceste tipuri de gîndire nu este reductibil la celelalte, ele nefiind echivalente; nici un transfer de semnificaţie, de la unul la altul, nu este posibil. Ele caracterizează în egală măsură, dar parţial, o societate. Orice societate cuprinde, în acelaşi timp, oameni pentru care una din aceste căi este cea mai firească şi oameni care, pe de altă parte, aparţin unor vîrste mintale diverse. Cultura este o comoară acumulată cu răbdare. Unele forme de gîndire, datînd încă din antichitate, sînt şi astăzi vii. Diversele moduri de expresie nu servesc oamenilor pentru a exprima gînduri formate în afara spiritului lor. În nici un moment al istoriei nu a existat o societate unanimă. Fiecare formă trimite la anumite tipuri de gîndire — verbală, logică sau figurativă — al căror număr nu este infinit şi la anumite momente precise din trecut. Cînd apare o nouă Formă, ea nu anulează validitatea celor vechi. Fiecare din noi este multiplu; interesul pentru o Formă nu poate fi raportat la un singur moment al istoriei. Prin unele trăsături, sîntem toţi încă primitivi, oameni ai evului mediu şi ai Renaşterii, prin altele, unii dintre noi sîntem oameni ai viitorului. Sensul şi destinul unei forme nu se fixează decît de-a lungul generaţiilor. Prezentul n-are nici o realitate, nici individuală nici istorică. În acest sens se poate vorbi în istorie de durată, şi nu prin aşa-zisa stabilitate a anumitor tipuri imobile. Orice creaţie nu stabileşte o relaţie simplă de cauzalitate cu impulsurile exterioare, ci o ruptură într-un echilibru de elemente, care nu sînt niciodată omogene. Am fi încă în epoca de piatră dacă, uneori, permanenţa obişnuinţelor nu ar ceda pasul unor acte sau unor opere ale spiritului bazate pe una din problematicile imaginarului.

O sociologie a artei nu constă deci, în mod necesar, în confruntarea unei serii de opere cu anumite puncte de vedere istorice sau teoretice asupra valorilor în circulaţie într-o societate dată. Ea poate încerca să desprindă relaţii, care ne-ar scăpa dacă am continua să excludem întreg acest sector al activităţilor umane care, de la începutul istoriei, a dat naştere la nenumărate monumente şi la nenumărate figuri. Ea nu este o justificare a istoriei sau a sociologiei, ci un complement al lor; ea ne procură elemente originale de cunoaştere, atît în ceea ce priveşte

aparența actuală sau veche a culturilor, cît și în ceea ce privește un mecanism important al spiritului.

Dată fiind amploarea și noutatea scopului, lucrarea de față nu face altceva decît să propună cîteva teme de reflecție, cîteva exemple de analiză istorică, ce se deschid asupra unor perspective estetice și sociologice. Singura ei ambiție ar fi de a demonstra imposibilitatea dezvoltării acestui gen de studii fără o cunoaștere directă a operelor, abordate în funcție de caracterul lor propriu și nu pe drumul ocolit al unei asimilări, cu totul superficiale, cu sistemele semnificative care utilizează suportul limbajului. Faza pur fiziologică a culturii a trecut. Și nu e o simplă întîmplare faptul că se simte în același timp necesitatea unui studiu al semnificațiilor artei și a unei teorii a structurilor gîndirii, speculative sau în acțiune. Dacă, așa cum s-a arătat, perioada în care noțiunea de istoricitate a dominat pare că trebuie să se sfîrșească, asta nu înseamnă că trebuie să fie uitate istoria și lecțiile sale, neglijate obiectele pe care ea le-a inventariat și descris. Gîndirea nu progresează nici făcînd *tabula rasa* din trecut, dar nici nu se dezvoltă urmînd o serie de direcții fără nici o legătură una cu alta. Utilizînd o serie de fapte și de opere care ne-au devenit, cu prețul unei răbdătoare cercetări, accesibile, familiare, este important să le înserăm într-o nouă problematică a imaginarului. Se înțelege de la sine că nici o disciplină nu ne poate oferi mai bine decît cea a artiștilor mijlocul de a pătrunde mai adînc în resorturile vieții spiritului, surprins nu în sine, ca o realitate intrinsecă, ci exact în momentul în care el se insereză într-o materie pentru a-i impune o ordine imaginară și nicidecum supranaturală.

Studiile care formează prezentul volum au fost redactate în curs de cincisprezece ani de studiu și cercetări istorice, făcute în cadrul cursului meu la *Ecole Pratique des Hautes Etudes* de la Sorbona. M-am străduit, în acest timp, să adun un material de informație, destinat să formeze materia mai multor lucrări, dintre care unele au apărut și altele sînt în pregătire. Mi-am dat seama, acum cîțiva ani, că, reunite într-un volum, aceste texte ar face destul de clar obiectul general al studiilor mele, precum și rațiunile care mi-au sugerat unele metode. În prealabil însă, am redactat mai multe eseuri noi, destinate să scoată în relief cîteva probleme fundamentale. Mi s-a părut

mai interesant de a retipări, fără schimbare, toate textele, decît a retopi materialul. Prin datele indicate la sfîrșitul capitolelor, cititorul are posibilitatea să urmărească mersul gîndirii. M-am ferit, de altfel, de a alcătui volumul numai din studii teoretice. Numeroase texte reprezintă încercări de cercetări istorice, întreprinse într-un spirit sociologic. Pentru mine, o sociologie istorică comparativă este singura susceptibilă să fondeze o sociologie modernă a artei, opera de artă fiind ea însăși produsul unei anumite problematici a imaginarului. A înregistra, cum se face prea adesea, mărturii, ca și cum natura faptului artistic ar fi evidentă și reductibilă la alte tipuri de obiecte, nu duce decît la lucrări fără valoare și al căror caracter pseudoștiințific este, foarte adesea, împins pînă la caricatură. Nu se poate realiza o sociologie a artei fără o abordare — astăzi cu totul rudimentară — a formelor specifice și a calităților proprii unei gîndiri plastice, pînă acum ignorate de cea mai mare parte a istoricilor și sociologilor.

Primele patru studii definesc relațiile teoretice ale artei cu sociologia, tehnica, istoria, limbajul. Cel dintîi dintre aceste studii este cel mai vechi, el constituie una din primele abordări ale problemei definită în paginile precedente; prin confruntare cu celelalte eseuri, se va putea vedea cum cercetarea a progresat, mai degrabă prin depășirea decît prin părăsirea ipotezelor de plecare. Ultimul studiu a fost scris pentru această culegere, și ca o concluzie actuală a ei.

Urmează un grup de patru studii care demonstrează interesul pe care-l prezintă confruntarea formelor artei figurative cu sisteme logice și semnificative comune artelor și altor moduri de gîndire și de expresie. Alte patru studii pun în lumină interesul deosebit pe care-l trezește noțiunea de obiect figurativ; este o introducere, sistematică și istorică totodată — toate exemplele sînt luate din Renaștere —, în problema dialecticii realului și imaginarului. Urmează cinci eseuri consacrate unor probleme de iconografie religioasă. Ele demonstrează relația care există între societăți și artiștii care acționează atît ca agenți ai propagandei oficiale, cît și ca interpreți ai unei rezistențe, adesea necunoscute. În aceste texte se studiază relația care există între formele artei și mobilitatea socială contemporană lor.

Studiile care vor urma dovedesc că cunoaşterea formelor de artă aduce elemente de informaţie necesare celor care vor să cunoască o epocă şi care nu se mulţumesc să creadă că la fiecare treizeci de ani gustul se schimbă, în mod superficial, în funcţie de alte activităţi umane. Nici nu se mai poate prezenta istoria culturilor ca o succesiune de formule, deduse numai din dezvoltările interne ale formei şi întruchipînd, în ultimă analiză, intuiţia individuală sau colectivă a unor valori absolute, preexistînd atît artei, cît şi acţiunii. Amestecînd elemente de realitate, alese din perceperea directă, cu elemente scoase din tradiţiile imaginare ale individului sau ale societăţii, artistul utilizează tehnicile pentru a da formă unei materii. El creează astfel obiecte pentru a permite societăţii să ia cunoştinţă de ea însăşi şi să comunice altora ipotezele sale.

Epigraful acestei cărţi nu trebuie să trezească vreun echivoc. Refuzînd un intuiţionism care reintroduce, în ultimă analiză, imperativele categorice ale spiritualităţii, eu nu neg rolul intuiţiei, nici în geneza operei, nici în înţelegerea ei. O astfel de poziţie ar fi la fel de absurdă ca şi aceea care ar nega rolul intuiţiei în matematică, sub pretext că e vorba, în primul rînd, de o ştiinţă raţională şi logică. În această privinţă, am dat, de altfel, unele lămuriri în paginile ce urmează. Dacă există o gîndire plastică care constituie o funcţie completă a spiritului, aceasta este o adevărată doctrină a intuiţiei estetice care ne va feri să credem în caracterul pasiv al invenţiei artistice, confundată cu imitaţia. Artistul nu sesizează, în natură sau în spirit, ansambluri organizate pe care nu trebuie decît să le transcrie. Să ne ferim de a înlocui mitul realismului — atît de puternic după Quattrocento —, cu cel al unui structuralism care ar accepta ideea unor modele, într-un fel prefabricate şi pe care artistul ar trebui să le descopere, în loc să le creeze. *Nu există nici ordini finite, nici realităţi anterioare cunoaşterii.* Intuiţia estetică se bazează pe o problematică a imaginarului şi nicidecum pe inventarul vreunui univers sensibil sau mental, susceptibil de a fi înglobat în vreun sistem, oricare ar fi el. Arta nu reproduce, într-un sistem formal, detaşabil de semnificaţiile sale, fiinţe convenţionale preexistînd actului care, prin intermediul unei Forme, materializează Scheme de recu-

 noaştere şi interpretare. A gîndi sau a figura nu înseamnă

a transcrie sau a exprima. Ci, totdeauna, a integra într-un sistem, totodată material şi imaginar, elemente a căror juxtapunere creează noi obiecte, susceptibile de recunoaştere, asamblare şi interpretare. Studiul simultan al elementelor şi structurilor operei fundamentează astfel, în mod necesar, o sociologie a artei, întrucît dialogul artistului cu opera implică participarea spectatorului iar elementele obiectului figurativ nu există numai în conştiinţa şi memoria creatorului, ci în a tuturor celor care, prezenţi sau îndepărtaţi în timp şi spaţiu, devenind beneficiarii acestui obiect, îi conferă, de fapt, singura sa realitate. Această carte îşi va atinge scopul dacă va ajuta să se înţeleagă că nu poate exista o sociologie a artei fără o abordare prealabilă a problemelor de comunicare puse de către un limbaj, limbajul, sau mai bine-zis limbajele artistice — figurativ, plastic, monumental, decorativ —, ireductibile la structuri şi la scheme de gîndire verbale sau matematice. Opera de artă, în special imaginea, nu este reflexul unui real decupat în obiecte, conforme nomenclaturilor noastre, înainte de orice intervenţie a spiritului uman. Omul nu adaugă intelect unor structuri independente de gîndirea sa. Nu e vorba de a reconstitui obiecte, dotate cu o realitate în sine şi permanentă, ci de a degaja principiile unei conduite proprii omului, în cadrul şi limitele puterilor şi cunoştinţelor sale, într-un anumit moment al istoriei sale şi într-un anumit cerc de civilizaţie. Opera de artă nu constituie un semnal al unei realităţi, reperabil pe alte căi şi exprimabil prin alte tehnici. Ea nu trimite la un univers de forme decupate în mod imuabil ci declanşează un proces de reprezentare dialectică între perceput, real şi imaginar; nu este niciodată analogică, ci răspîndeşte numeroase elemente care asociază locuri şi tipuri neomogene. Ea nu ne trimite la un absolut, ci la devenirile umane.

Ca orice formă de cultură, arta nu poate fi considerată ca un proces de informare, ci integrează, într-o ambiguitate ce ţine de natura sa, elemente variabile, contrastante, perisabile. Legătura, structura care asociază, la un moment dat, într-un sistem figurativ sau monumental, sculptural sau decorativ, aceste elemente diverse, este mai puternică decît configuraţia materială care o încarnează; ea rămîne inteligibilă chiar atunci cînd referinţele la accident sînt imposibile. Arta ne informează, la urma urmei, mai mult

asupra modurilor de gîndire ale unui grup social decît asupra evenimentelor şi asupra cadrului material al vieţii unui artist şi al celor din jurul său. Opera există în imaginar.

În fine, o cunoaştere mai subtilă a naturii artei trebuie să ne ajute să înţelegem mai bine relaţia existentă între Formă şi forme, altfel spus, între prototipuri şi serii, relaţie fundamentală pentru înţelegerea generală a legilor care stau la baza tuturor clasamentelor umane de semne reprezentative de valori. Nicăieri nu apare atît de clară ca în artă distincţia între matrice şi exemplare. Un interes deosebit va fi acordat încercărilor de clasificare a operelor de artă, datorită faptului că formele de serie nu sînt niciodată veritabile duplicate ale modelului, nici ale unei alte forme secundare. În timp ce limbajul verbal este susceptibil de a fi analizat în funcţie, de exemplu, de o dublă articulaţie care îl caracterizează ca atare, operele de artă fac să se interfereze, la niveluri variabile, un număr mult mai considerabil de elemente, ţinînd seama de faptul că, răspîndite în spaţiu, ele admit mai multă complexitate decît formele care se situează în durată. Prezenta lucrare nu pretinde de loc să elucideze ansamblul problemelor puse de către recunoaşterea specificităţii limbajelor artistice în sine şi luate în ansamblul lor; toate problemele de clasare vor face, în mod deosebit, obiectul altor studii. Aici nu s-a urmărit decît să se afirme autonomia artei, considerată ca unul din modurile de expresie majore ale omului trăind în societate.

Partea întîi

DIMENSIUNILE EXPRESIEI FIGURATIVE

I. ARTĂ ȘI SOCIOLOGIE

Se pare că, pînă în prezent, în cercetările și anchetele sociologiei, nu i s-a rezervat artei locul cuvenit. Vina este, de altfel, atît a istoricilor de artă și a esteticienilor, cît și a sociologilor, la fel de puțin preocupați să-și confrunte punctele lor de vedere.
Inspirîndu-mă din metodele care, în alte domenii, au reînnoit studiul sistematic al raporturilor, trecătoare sau permanente, care definesc structura grupurilor umane, voi încerca să indic căile care deschid un cîmp larg sociologiei artei.

1

Se cuvine, mai întîi, a atrage atenția că arta constituie un fenomen dublu: tehnic și intelectual. Într-adevăr, opera de artă este, întotdeauna, produsul imaginației și îndemînării unui artizan. Sociologic vorbind, se poate deci considera ca esențial cînd studiul mediului producător al operei de artă, cînd cel al destinatarilor mesajului. Se admite, astfel, în mod implicit — căci orice știință are nevoie de o bază de ipoteze — că orice societate este formată din grupuri și că scopul sociologiei este studiul raporturilor acestor grupuri între ele și cu indivizii care le compun. Se admite de asemenea că scopul imediat al cercetării nu este de a descoperi principiile imuabile care conduc societățile umane în general — și,

ca să spunem așa, în sine — ci de a surprinde realități temporare sau, dacă vreți, istorice.

Artiștii în societate. Ar fi important, mai întîi, atît pentru istorie, cît și pentru sociologie, de altfel, să se definească poziția artiștilor în societate, în diferite epoci ale istoriei.

Natura și poziția în societate a grupului producător de opere de artă pot să varieze în mod nedefinit, ca și situația individuală a artistului în interiorul acestui grup. Problema este de a ști dacă, prin studiu, se poate constata altceva decît apariția succesivă de fenomene mereu noi, ceea ce constituie ipoteza sociologiei, în opoziție cu istoria.

Unele epoci ne oferă exemplul unei arte produse de către și pentru un grup social foarte restrîns. Acesta este, de exemplu, cazul epocii carolingiene. În această perioadă a istoriei, cultura avea, ca să spunem așa, caracterul unui secret; ea rămînea în mîinile unor inițiați, aparținea clericilor. Manuscrisele au fost împodobite cu miniaturi în mod exclusiv în așa-numitele *Scriptoria* mănăstirești, și, cel mai frecvent, dacă nu chiar în mod absolut, de către clerici. [1] Cea mai mare parte a clădirilor sînt construite, dacă nu de către clerici, cel puțin sub controlul și la cererea lor. Ar fi totuși necesar să se facă un studiu cu adevărat aprofundat al epocii pentru a ști în ce măsură Biserica a fost, într-adevăr, singurul client al artiștilor.

N-a rămas nimic din castelele, nici din orașele de lemn din această epocă. După cît se pare, Biserica a fost singura care, împreună cu împăratul, a avut mijloacele să fondeze ceea ce durează, după cum tot ea este cea care a furnizat, de cele mai multe ori, tema abstractă a operelor figurative. Ar mai trebui să se țină seama și de existența anumitor presiuni exterioare, cum a fost

---

[1] Mgr. LESNE, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France.* Vol. IV; *Les Livres. Scriptoria et bibliothèques du commencement du VIII-e à la fin du XI-e siècle.* Lille, 1938, VIII-849 p. in 8°.

aceea care a dus, prin intermediul unor modificări foarte adînci ale programului, la deschiderea, pentru public, a porților bisericii mănăstirești [2]. Cu excepția manuscriselor, nu este cîtuși de puțin sigur că mîna de lucru artistică a fost în mod absolut religioasă. Se poate crede că tehnicile aflate în mare cinste pentru construcțiile efemere ale seniorilor și orașelor, care au dispărut, au avut totuși o oarecare repercusiune asupra artei călugărilor. O greșeală ce se comite foarte des este aceea de a nu face o deosebire între comandă și realizare. În definitiv, nu este absolut sigur că numai biserica și călugării au fost « cauza » operelor de artă. Anumite trăsături ne-ar putea pune eventual, la un moment dat, pe urma altor forțe, mai puțin suverane, dar tot atît de reale, ale societății. Chiar pentru cunoașterea celor puternici trebuie să se țină seama de cei umili. Și ei și-au imprimat, adeseori, voința lor pe monumente: procedeele de dulgherie sau șlefuirea unei pietre [3].

Fenomenul carolingian ne oferă, totuși, unul din tipurile cele mai perfecte ale artei monastice, adică ale artei produse de și pentru un grup social restrîns. Dar el nu este un fenomen unic. Există și alte exemple de artă monastică și alte exemple de artă produse de către un grup social restrîns. Din nefericire, nu este posibil, în momentul actual, să analizăm fenomenul general, din lipsa unui număr suficient de studii specifice.

Ar fi cu siguranță interesant de a cerceta, de exemplu, prin ce diferă fenomenul carolingian de cel al altor arte, de asemeni monastice, cele de

---

[2] Asupra istoriei și dispariției « grupului diocesan », cf. îndeosebi Jean HUBERT, *L'art pré-roman*. Paris, 1938, VII—203, p. in 4°. A se vedea, de asemeni, asupra originilor, Jean LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie. Essais sur la genèse, la forme et l'usage liturgique des édifices du culte chrétien en Syrie, du III-e siècle à la conquête musulmane.* Paris, 1947, XLVIII—329, p. in 4°, p. 23, ș.a.

[3] Abbé PLAT, *L'art de bâtir en France des Romains à l'an mil, d'après les monuments anciens de la Touraine, de l'Anjou et du Vendômois.* Paris, 1939, 228. p. in 4°.

la Athos sau de la Mistra, unde se constată existența unor ateliere aflate de asemenea în întregime în mîna clericilor și, fără îndoială, într-un mod mult mai complet. Mănăstirile din Asia Mică ar furniza, de asemeni, un punct curios de comparație: se știe că, în Orient, tradiția monastică se opune tradiției imperiale, de-a lungul unei întregi serii de generații [4]. Chiar în Occident, mănăstiriie romanice urmează mănăstirile carolingiene, și se poate de asemenea vorbi de o tradiție monastică, problema fiind de a opune, în cazul Occidentului, operei călugărilor pe aceea a altor grupuri sociale, a căror coerență se distinge încă slab, sau chiar de loc.

Este totuși sigur că, în Occident, în afară de *scriptoria*, clericii jucau mai degrabă rolul unor *mecena* decît al unor executanți și că pînă acum nu s-a studiat de loc problema mîinii de lucru, toate marile cărți asupra evului mediu confundînd, categoric, arta cu comanda.

E limpede totuși, că dezvoltarea, în secolele al X-lea și al XI-lea, a tehnicii pietrei construite sau împodobite cu mici ornamente implică existența unei alte tradiții și a unui alt secret decît cel al călugărilor. Dezvoltarea acestor tehnici, totodată condiție și consecință a avîntului unei noi clase de muncitori adăugată la independența din ce în ce mai mare față de biserică a forțelor laice, implică o transformare completă atît a semnificației, cît și a înfățișării operelor de artă. Puțin mai tîrziu, în secolul al XIII-lea, goticul, artă de curte, artă urbană, este martorul unei structuri sociale în care raporturile dintre clerici și laici, dintre artiști și comanditari sînt total

---

[4] A. GRABAR a putut scrie o carte pentru a opune arta monastică artei imperiale bizantine. *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient.* Paris, 1936, VIII—296, p. in 8°. Cf. de asemeni Emile MÂLE, *L'Art religieux du XII^e siècle en France. Etude sur les originale de l'Iconographie du Moyen Age.* Paris, 1928, IV—459, p. in 4° (capitolele II și III) și Charles DIEHL, *Manuel d'art byzantin.* Paris, ed. a II-a 1925, XV—946, 2 vol. in 8° *passim.*

diferite. Marile edificii din piatră din secolele al XI-lea şi al XII-lea au fost construite, într-un mare elan de improvizaţie, de către mulţimi entuziaste şi susceptibile de a fi supuse la corvezi; în epoca gotică totul a fost reglementat: progresul oraşelor, dezvoltarea asociaţiilor legate prin jurămînt — care dau naştere lojilor masonice şi Comunelor — sînt fenomene paralele, puţin cunoscute încă. Ele au o importanţă istorică şi sociologică evidentă. În timp ce legăturile dintre monumentele epocii romanice se explică, în general, prin motive ce decurg din viaţa ordinelor monastice, dezvoltările goticului urmează progresele marilor domenii şi ale marilor state, în special cele ale monarhiei franceze. Viollet-le-Duc a spus acest lucru încă acum un secol. Este o idee ce se cere adîncită, pe baza unui studiu mai precis al dezvoltării breslelor.

Condiţiile de viaţă, de inspiraţie şi de formare ale oamenilor care, de la o epocă la alta, produc opera de artă, se transformă neîncetat, furnizînd sociologului un material preţios de informaţie. Atelierele de orfevrerie din Quattrocento, a căror influenţă a fost atît de mare asupra Renaşterii; antreprizele de lucrări ale arhitecţilor regali din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea; prăvălioarele negustorilor de stampe din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XVIII-lea, toate aceste medii, extrem de caracteristice şi de care depinde modul de difuzare a gustului şi a gîndirii de-a lungul istoriei, ar trebui studiate în mod sistematic. Fără îndoială că de aci se vor obţine informaţii bogate, noi, precise, pentru cunoaşterea societăţilor. Şi, desigur, stiu că mulţi autori au furnizat deja materiale pentru acest studiu, dar rămîne ca el să fie condus sistematic, nu în vederea comentării, mai mult sau mai puţin pitoreşti, a operelor, ci pentru a folosi adevărul artistic şi artiştii pentru explicarea socială a istoriei.

Un asemenea studiu presupune, mai întîi, elaborarea unui fel de atlas, în care se vor găsi fixate, generaţie de generaţie, centrele vii în care s-a elaborat arta. Numărul focarelor creatoare nu

este, de altfel, niciodată prea considerabil. Să ne imaginăm în situaţia unui om din secolul al XII-lea sau al XIII-lea, care vrea să se iniţieze în artă, sau într-o ştiinţă oarecare: ca şi cel din secolul al XX-lea, el nu are de ales decît între un mic număr de centre [5].

De-a lungul istoriei focarelor creatoare, vom putea aborda uşor istoria unui tip social: acela al artistului. Care au fost condiţia sa, originile, locul în societate? Ancheta nu este schiţată decît pentru perioade scurte, deşi ar fi interesant să se facă istoria generală a acestei « specii sociale », relativ foarte bine delimitate.

În fiecare epocă, acest grup dă dovadă de o coeziune şi de un rol foarte variabile. Este un punct de reper constant, dar nu fix, pentru a explora, în profunzime, structurile mişcătoare ale societăţii. Se va vedea că acest grup posedă anumite caractere şi o importanţă modificate fără încetare. Ceea ce, de altfel, este adevărat, pentru orice alt grup — biserici sau instituţii — mai mult sau mai puţin fix, urmărit astfel cu ajutorul unui fel de secţiune verticală de-a lungul istoriei. El primeşte, de la o epocă la alta, semnificaţii şi valori schimbătoare.

Cu toate acestea, studiul faptelor artistice are o importanţă deosebită, pentru că ele sînt, totodată, un fenomen permanent—omul avînd vocaţia de a crea, cu mîinile şi cu creierul — şi complet — arta, produs utilitar al societăţii, exercitînd, în plus, o acţiune ideologică asupra ei.

Artă şi public. — Abordez astfel, un alt aspect al cercetărilor pe care le sugerează sociologia

---

[5] Fără a exclude necesitatea de a continua eforturile depuse pentru stabilirea de inventarii, cît mai complete posibil, ale monumentelor sau ale operelor existente, este de dorit ca această muncă să nu prejudicieze studiilor mai sistematice. Se pare că există tendinţa de a abuza puţin de monografii, în detrimentul studiului genurilor şi al formelor. În general, în speciile artistice, ca şi în orice alte creaţii ale naturii sau ale geniului uman infinite sînt exemplarele şi nu varietăţile, şi cu atît mai puţin tipurile, ori ştiinţa studiază tipurile şi varietăţile.

artei. Studiul grupurilor producătoare este desigur foarte important pentru descoperirea unor unități sociale reale și cu o înaltă valoare semnificativă. Cu toate acestea, el nu este singurul care trebuie să ne preocupe. Dacă, în mod special, în loc de a urmări destinul artiștilor în societate, vom studia problema acelora pe care, în lipsa unui termen mai bun, îi voi numi beneficiarii artei, vom vedea, de asemenea, că se deschid în fața noastră o serie de perspective.

Și, mai întîi, vom observa că, spre deosebire de ceea ce ne închipuim de obicei, influența artei asupra societății este extraordinar de profundă. Fără îndoială, mecena și amatorul au un rol de frunte în mișcarea creatoare a artelor. Ei sînt aceia care permit artistului să trăiască, lor li se adresează artistul, deseori, în mod direct. Împreună, artiștii, amatorii și comanditarii, formează un mic grup, a cărui unitate este reală și care în sine merită să rețină atenția istoricului sau a sociologului.

Dar, în afară de aceasta, arta și artiștii ating pături largi, chiar dacă aceștia își închipuie că nu au față de ei decît indiferență sau ignoranță. Directă sau indirectă, acțiunea artei se extinde, mai mult sau mai puțin, asupra întregii societăți, fie că artistul participă la fabricarea obiectelor care sînt utile în viața de fiecare zi a oamenilor, fie că își pune munca la dispoziția celor care vor să acționeze asupra spiritului semenilor lor, pentru a-i educa din punct de vedere moral, pentru a-i instrui sau pentru a-i conduce.

E cu totul imposibil să se atribuie artei doar un rol secundar în viața oamenilor. Arhitectura sau olăritul, feroneria sau tîmplăria contează printre activitățile umane cele mai direct folositoare societății. Știu că voi fi învinuit de echivoc și că nu toate produsele diferitelor activități tehnice posedă o valoare artistică: o colibă de lemn sau un polonic nu sînt opere de artă. Și, desigur, există o gamă completă de trepte între lucrările în care partea artei este limitată strict la minimum și cele în care ea este aproape

exclusivă. Totuşi, în felul în care se asamblează bîrnele, sau în care se prelucrează cel mai neînsemnat capăt de lemn, există dovada unei invenţii în urma adoptării unui meşteşug, care la început nu se impunea în mod absolut.

Ori de cîte ori e vorba de un lucru manual, arta este prezentă, într-un fel sau altul: pietrarul care taie piatra în unghiul cerut sau artizanul care reproduce un obiect grosolan inventează gestul care îi conduce mîna şi care îi permite să reproducă modelul. Evident, în vremurile moderne, dezvoltarea mecanicii reduce acest rol al artei în viaţă. Există de acum tehnici complet automate, în care rolul artei se şterge şi nu mai rămîne decît în invenţia şi punerea la punct a prototipului.

Cu toate acestea nu trebuie să tragem concluzia că epoca noastră nu mai are nevoie de artă. Aceasta este prezentă încă, astăzi ca şi ieri, într-o mulţime de elemente din viaţa noastră cea mai cotidiană. Arhitectura şi urbanismul joacă mai mult ca niciodată un rol în societate şi generaţia noastră nu e mai puţin sensibilă decît altele la tot ceea ce se referă la cadrul exterior al existenţei. Ceea ce arta pierde pe de o parte, cîştigă pe de alta. Prin reclamă, de exemplu, sau prin cinema, ea modelează nu numai gesturile, dar şi ideile şi reprezentările noastre. Chiar dacă nu se interesează de mecanismul care conferă obiectului o semnificaţie intelectuală, orice om este, mai mult sau mai puţin, un beneficiar al artei.

Mecena şi artizan. Pe de altă parte, nu este sigur că artiştii au fost întotdeauna întru totul de acord cu comanditarii lor. Adesea ei au pus, în opere, mult mai mult sau mult mai puţin decît li se cerea. Proveniţi dintr-un mediu social diferit de cel al comanditarilor — clerici sau mari seniori, oameni politici sau de finanţe — artiştii sînt aproape totdeauna în luptă cu aceştia. În secolul al XIX-lea cearta dintre burghez şi artist nu este decît una din formele acestui conflict latent. Neînţelegerile lui Michelangelo cu papii sînt celebre; artiştii Academiei scapă de tutela abso-

lută a lui Ludovic al XIV-lea și a lui Colbert. Se pot bănui dezacordurile intelectuale dintre clerici și constructorii sau decoratorii catedralelor. Faptul că artistul lucrează pentru un comanditar nu-l determină să-și însușească toate interesele acestuia nici punctele lui de vedere sociale. Opera păstrează, în mod inevitabil, urma acestui conflict. O cercetare atentă poate fi extrem de rodnică dezvăluindu-ne aspecte cu totul necunoscute din trecut.

În secolul al XVI-lea, cînd Biserica catolică întreprinde, pentru a lupta împotriva Reformei, o mare campanie de reînnoire și de propagandă, recurge la artă. Emile Mâle a scris o carte care arată formulele întrebuințate de biserică pentru a-și exprima, printr-o nouă iconografie, doctrina sa[6]. Totuși, acest studiu acceptă, ca pe un dat evident, totala supunere intelectuală a artiștilor și nu face distincție, în opere, între temă și expresie. Din această cauză poate da naștere la anumite rezerve. Retractarea onorabilă făcută o dată în fața unui tribunal de către un bătrîn nu dovedește, nici în cazul unul Ammannati, nici în al unui Galileu, perfectul acord al artistului sau al gînditorului cu inchiziția. Din Rubens nu figurează — și e explicabil de ce — decît operele cele mai conformiste, cele mai puțin personale. Non-conformiștii — și îndeosebi Rembrandt — nici nu sînt măcar citați. În general, Emile Mâle nu face nici o mențiune și nu ține cîtuși de puțin seama de valorile plastice: el nu judecă operele decît pentru ceea ce reprezintă ele.

Or, chiar din acest punct de vedere, chiar pe planul purei iconografii, studiul artei creștine

---

[6] Emile MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVI-e, du XVII-e et du XVIII-e siècles en Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1932, x. 532 p. in 4°. Nu e vorba de fapt decît de arta strict catolică și conformă cu tradiția religioasă; iar locul acordat răspîndirii iconografiei prin gravură este cu totul insuficient; în această privință s-ar putea întreprinde un studiu extrem de important.

de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi din secolul al XVII-lea dezvăluie existenţa unei tranzacţii între gusturile mulţimii laice şi dorinţele comanditarilor Reformei catolice. Biserica din Roma a ezitat, se pare, de la început, între două căi: aceea a ascetismului şi a sobrietăţii şi aceea a entuziasmului şi a armoniei. Prima este cea care răspunde temperamentului şi idealului unui Loyola; cea de a doua este cea care a prevalat totuşi, chiar şi la iezuiţi. Or, dacă pedagogia Contra-Reformei s-a sprijinit, pînă la urmă, pe cultura greco-latină şi pe mitologie, cine oare nu vede că era vorba de o concesie făcută unei existenţe pornite nu din cercul reformatorilor ci din mase şi care trebuia luată în consideraţie? Este vorba de teoria « divertismentului » care, întreprinzînd orice acţiune umană ca fiind făcută « pentru cea mare glorie a lui Dumnezeu »*, explică alianţa unică în felul ei a noii biserici cu Ovidiu sau cu poezia pastorală. Pentru a ţine în ascultare masele duse în ispită, Roma a stabilit o identitate îndrăzneaţă între cultura populară şi doctrina sa. Oamenii instruiţi iubeau poeţii, poporul iubea sfinţii: celor dintîi le-a fost lăsat Virgiliu, transformat în precursor, celorlalţi li s-au păstrat eroii.

Ba chiar s-au adăugat şi alţi eroi, cărora artiştii au fost însărcinaţi să le dea figură legendară şi acces în Panteonul divinităţilor populare admise pentru naturalizare. Într-un cuvînt, poporul îşi dorea arta sa, pe care o iubea, iar Roma a învins pretutindeni unde a reuşit să dea viaţă imaginilor acestuia. Arta a fost unul din instrumentele cu care Roma a modelat societatea, păstrînd însă urma unor rezistenţe şi pînă la urmă artiştii şi publicul sînt cei care au impus compromisul[7].

---

* Ad majorem Dei gloriam (A.M.D.G.), deviză a ordinului iezuit.

[7] Am consacrat acestei probleme un studiu care, întîrziat din cauza războiului, a apărut ulterior, şi formează penultimul capitol al acestei cărţi. Cf. mai ales lucrările istoricilor italieni ai literaturii, mult mai avansaţi decît noi

Pe de altă parte, se acceptă de obicei, cu sfinţenie chiar, că Biserica este aceea care a «făcut» arta evului mediu. Desigur, este adevărat că pentru ea au fost construite cea mai mare parte a edificiilor care dăinuie încă. Biserica a fost, prin excelenţă, casa de piatră; a fost, pe deasupra, casa a cărei existenţă a fost asigurată de-a lungul secolelor. Şi cu toate acestea, chiar dacă artiştii şi artizanii au fost creştini fervenţi, este tot atît de adevărat că religia şi Biserica n-au ocupat, numai ele, vremurile de demult. Triumful lor trădează o luptă şi din antagonismul lor a mai rămas doar urma pe care lucrătorii şi artiştii, interpreţi, în general inconştienţi, ai păgînismului şi ai umanismului etern, au lăsat-o în operele cu subiect supranatural.[8]

Simpla lectură a operelor figurate dovedeşte existenţa unor fantezii, care sînt condiţia vieţii şi care exclud completa docilitate a creatorului faţă de elanul ideologic. Invenţia artistică se manifestă în momentul în care artistul-artizan creează o formă atît pe o temă dată, cît şi pe una aleasă. Artistul inventează, nu dintr-o dată, ci progresiv, prin fiecare gest pe care spiritul îl comandă mîinii care execută şi care, de

---

în acest domeniu al studiilor literare legate de istoria civilizaţiei mai cu seamă Benedetto CROCE, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, 1929, VII, 508 p., in 8°; Giuseppe TOFFANIN, *Il Cinquecento (Storia letteraria d'Italia)*, t. VI, ed. a 3-a. Milano, 1945, XXII. 670 p. in 8°. Fr. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Verona, 1941—1946, 3 vol. in 8°, în mod deosebit tomul al II-lea, *Il cinquecento, il seicento, il settecento*, ed. a 2-a, 1945, 1075 p.

[8] Am apărat această teză într-o carte asupra *Umanismului romantic*, Paris, 1942, 244 p. Secolul al XI-lea, care trăieşte marele avînt al mănăstirilor şi al artei romanice, este fără îndoială mai puţin secolul unei repopulări, totdeauna afirmate dar neatestate ştiinţific, cît cel al înmulţirii noilor grupări umane: comune, asociaţii legate prin jurăminte de tot felul, loje, ateliere etc. Se simte nevoia unui studiu asupra acestei probleme a populării Europei occidentale la începutul evului mediu, ca şi asupra problemei de ansamblu a «asociaţiilor»; recenta lucrare a lui Petit-Dutaillis asupra *Comunelor* a făcut ardentă necesitatea unor distincţii şi studii noi.

cele mai multe ori, sugerează adaptarea detaliului. Secolul al XI-lea a văzut realizîndu-se, prin voința clericilor și pentru ei, prodigioasa dezvoltare a artelor evului mediu; dar, prin numeroasele concesii făcute cerințelor mulțimii, care trebuia să fie atrasă în cadrele vieții creștine, el demonstrează, de asemenea, că Biserica nu era singura forță vie a epocii[9].

Ca și mai tîrziu, în timpul Conciliului de la Trento, Biserica din secolul al XI-lea i-a dăruit poporului sfinții săi și arta este aceea care i-a permis să vorbească mulțimii limbajul pe care aceasta îl înțelegea și îl cerea. Adresîndu-se mulțimilor, Biserica a fost obligată să facă unele compromisuri: arta a fost atunci instrumentul, iar astăzi este martorul acestei evoluții.

Arta este un instrument de propagandă, atît în mîinile celor slabi cît și în mîinile celor puternici. Ea nu joacă numai un rol în acțiunea politică a unui Pericle, a unui Ludovic al XIV-lea sau a unui Urban al VIII-lea. Artistul dă formă obiectelor și ideilor. El creează miturile, sau, mai exact, el este cel care le dă o formă concretă. Or, în ce mă privește, nu cred în existența ideilor, independent de orice formă. Ideea nu există decît dacă se exprimă: scris, vorbă, imagine. Limbajul figurativ joacă un rol incalculabil în manifestarea mentalităților colective. Gîndiți-vă la locul pe care îl ocupă zeii în istoria umanității.

---

[9] « Credem, mai ales după Montesquieu, în perfecta solidaritate a instituțiilor unei societăți. Dar aceste „raporturi" sînt ele oare determinate în întregime de către legi rigide? În structura socială a unei țări, într-o epocă dată, totul este oare condus de către o ordine necesară, asemănătoare celei a universului? » scrie dl. Sagnac în introducerea la volumul al II-lea al lucrării sale: *La Formation de la société française moderne. La révolution des idées et des mœurs et le déclin de l'ancien régime.* 1715—1788. Paris, 1946, p. VII. La rîndul său, în admirabila sa lucrare *La société féodale.* Vol. I: *La formation des liens de dépendance*, p. 96, Marc Bloch și-a exprimat regretul de a nu putea el, istoric al civilizației, utiliza cu folos mărturia artei pentru a completa descrierea „modurilor de a simți și gîndi" ale epocii feudale. Mărturia sa este un apel insistent adresat istoricilor de artă.

Înaintea tuturor celorlalți, artiștii sînt autorii credinței antropomorfice[10]. Creștinismul a fost — dar nu de la început — o religie cu sfinți și și-a văzut de mai multe ori folclorul reînnoindu-i-se sub presiunea combinată a maselor și a artiștilor. Prin ochi se pune stăpînire pe oameni, căci astfel li se adoarme mai ușor neîncrederea. Observați rolul cinematografului în zilelele noastre. Să nu-l subestimăm pe cel al vechilor icongrafii: ele trebuie examinate nu numai ca niște curiozități artistice — ca accesorii adică după cum cred mulți — ci ca martorii cei mai direcți, și adesea cei mai ascunși, ai marilor forme ale sensibilității colective.

Se vede, astfel, imensa importanță istorică și sociologică a mărturiei artei. Departe de a ne furniza indicații numai asupra vieții claselor dominante și de a ne revela numai lozincile oficiale, ea este, dimpotrivă, una din mărturiile care trădează instinctele profunde ale masei anonime, conflictele de credință sau de interese ale mulțimii cu stăpînii săi.

Teren liber și nou pentru cercetare. Iar cercetarea ar trebui să delimiteze, într-o epocă dată, mediile care se înfruntă, în sensul geografic și social al termenului. După tipologia artistică (istoria speciei artist în decursul timpului), se întrevede o topografie artistică, rezultat al unei secțiuni, nu verticale, ci orizontale, de-a lungul istoriei.

O iluzie care a dominat mult timp cercetările arheologice este aceea de a considera națiunile actuale ca niște unități create de către natură. Frontierele au fost multă vreme mobile și, în afară de aceasta, rareori fenomenele sociale și fenomenele artistice se suprapun, în mod absolut, fenomenelor politice. Ele le supraviețuiesc sau le preced, oferindu-ne un mijloc de a surprinde pe viu tendințe care, altfel, ne scapă.

---

[10] Charles PICARD, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture*, 3 vol., Paris, 1935—1939, in 8°. Cf. îndeosebi vol. I, p. 132 și urm.

Se pare că a sosit momentul de a se repune în discuţie opinia, împrumutată de la Montesquieu, după care toate părţile corpului politic sînt solidare şi se dezvoltă din acelaşi imbold. Un studiu al interferenţelor în faptele generale ale culturii va reînnoi, fără îndoială, tabloul general pe care ni l-am făcut despre multe epoci.

În artă se găseşte atît urma capriciilor pitoreşti şi efemere cît şi cea a aspiraţiilor profunde ale generaţiilor. Reprezentarea, la sfîrşitul secolului al XIV-le, a unei figuri cu corpul sprijinit pe un picior şi cu şoldul scos în afară este înregistrată la fel de bine ca şi tipul eroului şi al sfîntului. Istorie a variaţiilor infinite ale gustului; istorie a structurilor celor mai rezistente ale societăţii, metodele diferă o dată cu importanţa studiilor noastre. Necesitatea de a le dezvolta nu mi se pare, în nici un caz, îndoielnică, fie că ne străduim să atingem şi să descriem — mode sau stiluri — oscilaţiile cele mai rapide, sau, dimpotrivă, forţele cele mai adînci care agită conştiinţa mulţimilor umane.

Artă şi tehnici. Ajungem, astfel, la o concepţie asupra rolului artei în viaţa societăţilor, care se bazează pe recunoaşterea relaţiilor sale strînse cu tehnica.

Arta şi mîna de lucru umană sînt inseparabile. Epoca noastră, care este aceea a tehnicii, este datoare să dezvolte consecinţele acestui adevăr. De altfel, am constatat deja dezvoltarea extraordinară a anumitor ştiinţe, care sînt pentru istoria artei ceea ce sociologia este pentru istorie sau pentru filozofie: adică forme moderne de cercetare. Mă gîndesc îndeosebi la etnografie.

Dezvoltările inseparabile ale artei şi tehnicilor sînt infinit mai complexe în formele superioare ale societăţii decît în formele sale foarte vechi sau primitive. Bineînţeles nu este vorba de a împrumuta direct de la etnografi cadrele lor de clasare, nici metodele lor. Cu toate astea, se cuvine să reţinem că lucrările lor au demonstrat tocmai legătura esenţială care există între tehnici şi arte. E vorba de o distincţie de calitate iar

nu de fapte. Mai exact, istoricul tehnicilor se ocupă de descrierea mijloacelor de producție materială și în serie a obiectelor; etnograful și arheologul cercetează motivele practice și ideologice ale invenției și originile prototipului, precum și valorile simbolice pe care omul și societatea le atribuie descoperirilor lor.

Cercetările recente ale lui Leroi-Gourhan sînt, în această privință, cu totul instructive[11]. Distincția pe care a stabilit-o, de exemplu, între fapt și tendință, are, după părerea mea, meritul de a pune din nou problema influențelor, în care istoria artei bîjbîie încă. Cercetarea asemănărilor care există, de-a lungul timpului și spațiului, între formele plastice nu este suficientă. O analogie sau o anterioritate nu conferă, în mod necesar, unui monument valoarea unei surse. Această metodă sumară de comparare trebuie să fie înlocuită cu o altă concepție, care să considere faptele de analogie ca jalonînd, în timp și spațiu, fenomene mai largi de coincidență, legate de dezvoltarea generală a societăților, de nevoiele și de știința lor.

În epoca cea mai recentă, ca și în cea mai îndepărtată, ceea ce constituie valoarea unui împrumut nu e obiectul care intră într-un mediu dat, ci soarta ce i se rezervă. Leroi-Gourhan a arătat, în mod admirabil, paralelismul care există între împrumut și invenție. Sînt două acte legate aproape în mod necesar. Și unul și celălalt apar acolo unde un grup de oameni caută să satisfacă o necesitate. În ambele cazuri este vorba de un grup social care manifestă un efort de individualizare și progres. Numai valoarea indivizilor dă soluției o valoare negativă sau pozitivă. Căci nu e vorba de a nega meritul, cu totul excepțional, al invenției creatoare; din contră, numai ea este

---

[11] André LEROI-GOURHAN, *Evolution et techniques*. Vol. I. *L'Homme et la matière*, vol. II; *Milieu et techniques*. Paris, 1945, 512 p. Cf. de asemeni, cu extreme rezerve, Jean PRZYLUSKI, *L'Evolution humaine*, Paris, 1942, 266 p. in 8°.

aceea care permite anumitor grupuri de a depăşi stadiul imitaţiei, pentru a defini forme noi şi inedite de acţiune, cu alte cuvinte, pentru a deschide drumul unor noi tehnici artizanale şi unui nou « stil de viaţă». Imitaţie şi invenţie sînt două produse complementare ale activităţii umane. Cea dintîi duce la tehnici, cea de a doua la ştiinţe şi arte. Dar ele cresc, ca să spunem aşa, pe aceeaşi creangă a vieţii societăţilor.

Cu toate acestea, în cea mai mare parte a cercurilor de istorici şi sociologi predomină încă un punct de vedere eronat asupra caracterului artei şi, implicit, şi asupra celui al tehnicilor. Ei opun tehnologicul şi artisticul, sau chiar culturalul. Fenomenele culturale, şi în special cele artistice ar afecta un sector limitat al realităţii sociale, cel al simbolurilor şi valorilor.

Este totuşi important de constatat că studiul faptelor artistice poate să ducă la concluzii uimitor de asemănătoare celor care se deduc din studiile cele mai « mecaniste» cu putinţă. Foarte recent, Georges Friedmann a consacrat o carte studiului muncii omului la banda automată. Autorul ne arată că această muncă trebuie să fie considerată mai întîi ca un fapt tehnic, apoi, prin intermediul faptului psihologic, ca un fapt sociologic. Acelaşi lucru se poate spune şi despre opera de artă: şi ea trebuie să fie privită întîi ca un fapt tehnic, apoi ca un produs al psihologiei colective şi individuale, în fine, ca o mărturie sociologică[12].

---

[12] Georges FRIEDMANN, *Machine et humanisme*, II: *Problèmes humains du machinisme industriel*. Paris, 1946, 388 p. in 8°. Trasînd planul celui de al treilea volum al său, autorul intenţionează să schiţeze în el « mediul » în care se dezvoltă civilizaţia tehnocrată contemporană, fără să se gîndească să rezerve nici cel mai mic loc artei, cu excepţia artelor mecanice. Într-adevăr, unde ar găsi el, oare, materialele care să-i permită să încorporeze în studiul său mărturia artei? În această privinţă se va afla în aceeaşi situaţie ca Marc Bloch, istoric al civilizaţiei secolului al XI-lea; cel mult ar putea să-şi pună şi el problema. Ar putea găsi cîteva materiale elaborate numai în domeniul urbanismului şi al arhitecturii. Iată încă un proces-verbal de lipsuri contra istoricilor artei.

Într-adevăr, nu există nici un produs al activității umane care să nu depindă, în mod simultan, de acest triplu punct de vedere. După cum nu există în viață tehnică și artă pură. Chiar fanteziile cele mai arbitrare ale artei pentru artă sînt produsul unei imaginații care, deși este pe deplin individuală, caută să exploateze o abilitate manuală, pentru a exprima un sentiment sau un capriciu care exprimă o realitate socială. Cînd nu este unul din modurile de acțiune, arta este unul din modurile de cunoaștere. În consecință, pentru o mai bună și mai completă interpretare a vieții trecute și prezente a societăților, ea trebuie să fie utilizată simultan cu celelalte discipline. Numai că este necesar ca istoricii de artă să se adapteze acestei exigențe și să stabilească, pentru disciplina lor, o metodă precisă, ca și tehnologia sau economia.

În realitate, va fi vorba mai degrabă de metode corespunzătoare celor trei aspecte — tehnic, psihologic și sociologic — ale cercetării care, conform tezei juste a lui Friedmann, au importanță atît pentru artă cît și pentru activitățile mecanice ale omului.

În cele de mai sus, am cosiderat de fapt în mod simultan, două aspecte, distincte totuși, ale fenomenelor artistice. Prin reacție împotriva unei opinii prea curente, am insistat asupra valorii estetice a produselor mîinii de lucru umane; dar cînd spun valoare estetică, înțeleg prin aceasta o valoare infinit variabilă, care se poate întinde, ca să spunem așa, de la zero la infinit. Orice obiect, orice produs, trebuie să fie apreciat din punct de vedere al adaptării sale la o nevoie sau la o întrebuințare și intră în cadrul valorilor calitative. Simțul calității și cel al comodității sînt cele dintîi trepte de parcurs pentru o inițiere estetică, atît a indivizilor cît și a mulțimilor. În consecință, această inițiere se bazează înainte de orice, pe examenul atent al obiectului.

Artă și limbaj. Pe de altă parte, însă, opera de artă este unul din procedeele prin care omul își comunică gîndirea. Caracterul de comoditate al

operelor rezultă atît din exigențele așa-zis fiziologice ale omului cît și din exigențele sale sociale O scară este comodă în măsura în care treptele sînt adaptate corpului uman, dar și în măsura în care este destul de largă pentru ca, servind ocaziilor festive, să nu semene cu o simplă scară. Un fotoliu sau un scaun nu au sens și nici frumusețe pentru un oriental. În opera de artă există, totdeauna, o intenție sau un program și o realizare. Studiul intenției ca și cel al realizării permite să se desprindă sensul totdeauna mai mult sau mai puțin simbolic și social al operei.

Recunoașterea caracterului simbolic și reprezentativ al operei de artă nu mai trebuie descoperit. De o jumătate de secol încoace, artiștii au devenit ei înșiși foarte conștienți de acest lucru. În urma descoperirii fotografiei, pe de o parte, și în urma studiilor geniale ale lui Cézanne, pe de altă parte, pictura a devenit, pe cît se pare, modul de expresie cel mai original și cel mai complet al epocii noastre.

În ultimii douăzeci și cinci de ani au apărut mai multe lucrări fundamentale pentru cunoașterea mecanismelor intelectuale ale operei de artă. Mă gîndesc, îndeosebi, la *Psihologia artei* de Henri Delacroix și mai ales la *Viața formelor* de Henri Focillon. De acum înainte, nimeni nu mai poate să ignore valoarea artei ca semn expresiv.

Admit, totuși, că există o limitare și o dificultate, care provin din faptul că lectura unui document plastic — sau muzical — este mai puțin răspîndită decît aceea a unui fapt material sau a unui document scris. Toată lumea învață să citească și toată lumea se simte, mai mult sau mai puțin, în stare să judece niște fapte materiale sau niște cifre. Dar mult mai puține persoane se exprimă — cel puțin în stadiul actual al societății — cu ajutorul liniilor sau al sunetelor. Aceasta nu înseamnă însă că liniile și sunetele nu sînt niște semne, putînd tot atît de bine ca și literele și cuvintele să exprime idei și senzații.

Bergson a scris pagini admirabile despre valoarea socială a artei, despre valoarea ei fabulatorie, despre analogiile care există între mecanismul creator al artei și legile umane ale acțiunii, despre forța socială a artei, ciment al societăților, care fixează legile și modelele lor. Înaintea lui Bergson, care ne-a arătat că arta creează lumi înzestrate cu măreție și calitate, alți gînditori, ca Ruskin, proclamaseră deja această virtute a artei «de a da formă unor lucruri care nu au dimensiuni și de a imortaliza lucruri care nu au durată»[13].

---

[13] Eu însumi am consacrat un studiu lui *Bergson și Picasso* în *Mélanges*, 1945, vol. t. IV, *Etudes philosophiques*, publicate în 1946 de către Universitatea din Strasbourg. Am arătat acolo cum opera filozofului datelor imediate ale conștiinței poate fi pusă în paralelă cu arta contemporană a impresioniștilor, apoi a cubiștilor. Textele utilizate provin în principal din *Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, 1933 și din *la Pensée et le mouaent. Essais et conférences*, Paris, 1934.
Un întreg studiu rămîne să fie consacrat paralelismului între speculațiile plastice din arta contemporană și lucrurile psihologilor care au reactualizat ideea despre descoperirea lumii de către copil. Este de dorit ca lucrările lui Wallon și Piaget să fie utilizate pentru a justifica tentativele actuale ale pictorilor care vor să pună bazele unui nou limbaj plastic. Independent unii de alții, ei încearcă să justifice elaborarea, de către lumea modernă, a unui nou sistem de semne.
Cf. Henry WALLON, *Les Origines de la pensée chez l'enfant.* Paris, 1945, 2 vol. XVI — 307 și XII — 449 p. in 8°. și Jean PIAGET, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, 1948, 581 p. in 8°, al zecelea volum dintr-o serie de opere extrem de importante apărute, fie la Paris fie la Neuchâtel. Se va consulta în special: *La Naissance de l'intelligence chez l'enfant* și *La Construction du réel chez l'enfant.* Paris și Neuchâtel, 1936 și 1937, 429 și 338 p. in 8°. Pedagogia și psihologia științifică modernă se aseamănă, în mod izbitor, cu speculațiile artiștilor asupra desenului și formelor. Eu însumi am schițat problemele ridicate de către transformarea limbajului plastic în arta contemporană în *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'Ecole de Paris*, Paris, 1946, 287 p. in 8°. Un studiu complet asupra problemei raporturilor: artă, scriitură, gîndire, rămîne însă să fie întreprins. Cf. D-na M. David. *Ecriture et pensée, Revue Philosophique*, 1948, 4—5, p. 147—159. În epoca cinematografului un astfel de studiu este de un interes capital și presant. El ar trebui să ne descopere

Recent au fost făcute, de altfel, mai multe tentative de a stabili legături între mărturia, ca să spunem așa, culturală a artei și diferitele sisteme literare și filozofice ale unei epoci[14].

În această privință există, într-adevăr, un cîmp deschis cercetării și susceptibil de a ne sugera noi operații corective ale unei priviri de ansamblu asupra istoriei civilizației, fondată la ora actuală în mod exclusiv pe examenul semnului scris. Aceste cercetări merită să fie dezvoltate, dar totodată este necesar să se studieze în sine problema valorii figurative și simbolice a desenului. Într-adevăr, e o problemă care nu-i interesează numai pe pictori; în zorii unei epoci de revoluții în care, după cît se pare, structurile esențiale ale limbajului vor fi modificate, ea îi privește pe toți oamenii. În această epocă de largă difuzare și de vulgarizare a culturii, probabil că nu vor mai fi folosite aceleași simboluri și aceleași semne.

Trebuie să se țină seama de faptul că arta, modul figurativ, sînt la fel de firești și de necesare societăților ca și limbajul discursiv și scris. Greșim dacă ne închipuim că numai anumite categorii limitate de ființe umane, dotate și orientate în mod deosebit, constituie publicul artei. Am amintit mai sus rolul cvasi universal al artei în civilizație. Reciprocitatea diferitelor mijloace de expresie variază după epoci. În Antichitate, în

---

legile și structurile lumii artiștilor, așa cum, recent autorul părea să descopere lumea copiilor.

[14] Cf. îndeosebi Louis HAUTECOEUR, *Littérature et peinture en France, du XVII-e au XIX-e siècle*, Paris, 1942, 325, p. in 8°. În această lucrare, arta este considerată ca un martor al istoriei ideilor, dar numai în funcție de literatură și filozofie. Cred că ar fi mai legitim și mai rodnic să se lărgească punctele de vedere furnizate de către juxtapunerea faptelor filozofice, literare și artistice. Se atinge aici problema de a ști dacă, într-adevăr, numai ideile explicite — sau, mai exact, prezentate sub formă dialectică — conduc lumea, sau, mai simplu, o exprimă. Este vorba de foarte savurosul și puțin cunoscutul conflict dintre artă și Belphégor. Acest conflict ar merita să fie cunoscut într-o zi.

timpul Renaşterii, arta a ocupat un loc privilegiat. Am trăit tocmai într-o epocă în care, ca urmare a descoperirii cărţii, întreaga civilizaţie a fost dominată nu numai de semnul scris dar şi de semnul imprimat.
În ce mă priveşte, înclin să cred că mergem spre o epocă în care semnul figurat şi tehnicile artistice vor lua-o din nou înaintea semnului scris. Cinematograf, afiş, reclamă, pictură şi arhitectură, omul este asaltat din toate părţile prin ochi, prin semne prescurtate, care cer o interpretare rapidă. Mai mult ca oricînd, oamenii comunică între ei prin privire. Cunoaşterea imaginilor, a originii, a legilor lor este una din cheile timpului nostru. Pentru a ne înţelege pe noi înşine, şi pentru a ne exprima, este necesar să cunoaştem, în profunzime, mecanismul semnelor la care am recurs. Acesta este şi mijlocul de a judeca cu ochi noi şi de a-i cere clarificări, în acord cu preocupările noastre prezente, refăcînd încă o dată istoria pe măsura noastră, aşa cum este dreptul şi datoria fiecărei generaţii.

2

Topografie şi tipologie artistică; anchete asupra frontierelor mobile ale claselor de oameni şi asupra marilor medii geografice sociale; istorie a mîinii de lucru artistice; analiză a modurilor de influenţă a artei asupra maselor, cărora le satisface nevoile materiale şi sentimentale; distincţie între ceea ce este efemer — adică moda — şi ceea ce este permanent — adică stilul — prin intermediul variaţiilor bruşte sau lente ale codurilor figurative care servesc de limbaj oamenilor; arte şi tehnici, iată un cîmp imens deschis cercetării şi care reclamă concursul unor echipe însufleţite de un real interes pentru cunoaşterea reînnoită a vieţii oamenilor în societate — adică pentru istoria civilizaţiei, ale cărei forme moderne sînt şi sociologia şi tehnologia, şi istoria artei.
Versailles, regele şi naţiunea. Reuşim cel mai bine să arătăm foloasele unei noi atitudini în

această privinţă reluînd studiul perioadelor celor mai cunoscute din trecut.
Puţine epoci au o fizionomie generală mai familiară decît «marele secol» francez şi, totuşi, sînt puţine acelea care să ofere mai mult material pentru noi cercetări.
Se consideră că istoria intelectuală şi artistică a secolului al XVII-lea francez este absolut unitară, că ea duce, aproape fatal, la mecenatul lui Ludovic al XIV-lea şi al lui Colbert: o epocă pregătitoare, aceea a lui Richelieu, apoi domnia marelui rege. Lumea se declară mulţumită cînd se spune că, în prima jumătate a secolului, societatea franceză şi-a făcut, ca să spunem aşa, educaţia la şcoala preţioşilor, în saloane şi în budoare.
Totuşi se pare că perioada lui Ludovic al XIV-lea n-a avut în sine unitatea absolută care i se atribuie şi că nu constituie, mai ales *rezultatul necesar* al începutului de secol.
Au existat grave conflicte intelectuale, politice şi sociale, care n-au fost rezolvate decît prin forţă, prin strivirea tendinţelor şi grupărilor eterodoxe, dintre care unele erau totuşi capabile să dea naştere altor forme de cultură decît cele care s-au dezvoltat după 1660. Arta a păstrat, mult mai concret decît se crede, mărturiile acestor conflicte. Voi arăta aici cum studiul, chiar şi foarte sumar, al acestei perioade legitimează importanţa atribuită artei în studiul societăţilor. Voi sugera, în plus, cîteva puncte de vedere metodice, susceptibile de a furniza un punct de plecare pentru cercetare.
Dacă nu se consideră decît curtea şi începutul domniei lui Ludovic al XIV-lea, transmiterea idealului artistic pare cu totul evidentă. În fond, cea dintîi creaţie a marelui rege nu este altceva decît un capriciu gigantic şi prelungit. *Plăcerile insulei fermecate* au fost încununarea visului a două generaţii. Cînd Ludovic primeşte curtea în noua sa reşedinţă de la Versailles, el nu face decît să imbolizeze în marmură, plumb, piatră
 şi verdeaţă, decorul unei serbări ale cărei elemente

au fost, toate, împrumutate de la tradiţiile generaţiei precedente. Aici regele este rivalul lui Fouquet; Fouquet este, el însuşi, cel mai bogat dintre financiarii care — alături de Mazarin — a făcut parte din înalta societate a Parisului timp de cincizeci de ani. Primul Versailles nu este un mediu creator. Serbarea nemaipomenită în care regele îşi îngroapă tinereţea încheie o epocă şi nu o începe. Programul cu adevărat versaillez nu apare decît spre 1675, cînd regele începe să-şi înalţe în faţa Parisului reşedinţa. Pînă atunci cuvîntul de ordine al Versailles-ului era revanşa regalităţii asupra celor care erau pe punctul să o umilească. Nu atît asupra prinţilor, cît asupra financiarilor care au fost prea bogaţi, a parlamentarilor care au fost puternici. Marele avînt al anilor 1630—1660 se desfăşoară la Paris şi în mediul burghez. Aici s-a făcut adevărata Frondă.

La Paris, ca şi în alte părţi, începutul secolului al XVII-lea vede producîndu-se o transformare radicală în fizionomia oraşelor: în loc de lemn, ele vor fi de cărămidă sau de piatră, vor avea poduri de piatră, galerii acoperite, pieţe. Arhitecţii creează atunci cadrul oraşului modern, care rămîne valabil pînă spre 1900. Este un fapt mai important şi mai durabil în viaţa oamenilor decît mult episoade politice sau militare, ba chiar economice ale istoriei. În Marais şi insula Saint-Louis, împărţite de cei mai bogaţi comercianţi din Paris, se îngrămădesc palatele, în care îşi găsesc de lucru toţi artizanii, pictorii, sculptorii, orfevrii, dulgherii, lăcătuşii. Sînt aceiaşi care se vor duce apoi la Versailles, sau mai exact, vor lucra pentru Versailles, căci îşi vor păstra atelierele lor la Paris.

Fapt curios, regele va rămîne totdeauna legat de micul castel al tinereţii sale, cu toate că reprezintă arta unei epoci pe care trebuia să o facă să dispară. Ataşament sentimental faţă de cadrul iubirilor sale? Faţă de martorul revanşei sale asupra lui Fouquet şi a parlamentarilor parizieni? Sigur este că schimbarea de program a Versailles-ului, către 1670, este însoţită de o schimbare de stil.

Caruselul din *place des Vosges*, transportat în pădurea Fausse-Reposes, este tema primului Versailles. Cel de al doilea se apropie de idealul roman. Programul noului Versailles nu mai conduce la Fouquet, ci la Escorialul hispano-burgund. Cu toate acestea, cel de al doilea Versailles nu constituie de fapt decît o paranteză în istoria gustului societății franceze. Se fondează la Roma o școală, unde, în viitor, cei mai dotați dintre tinerii artiști trebuie să meargă să se formeze. Dar marele decor antic al Versailles-ului a fost creat de către generația oamenilor care au visat Roma fără s-o vadă. Tinerii, din contră, se răzvrătesc: ei părăsesc școala, sau vin de acolo pătrunși de noul stil roman. Stilul de la 1660, stilul parizian, stilul palatelor de cărămidă, de piatră și al caselor de țară, abandonat de către un Perrault și un Mansart, revine la mare cinste; viitorul artei franceze în secolul al XVIII-lea este locuința particulară și decorul privat al interioarelor, iar Regența face să triumfe arta parlamentarilor sau a Frondei. Cei dintîi vor reveni, mai puternici ca oricînd, financiarii de asemenea: într-o zi regele va face onorurile Versailles-ului, ale Versailles-ului său, lui Samuel Bernard. Aceasta va fi revanșa lui Fouquet. Regele nu va reuși să domine națiunea. Tentativa sa de a identifica totul numai cu el a fost, în definitiv, un eșec. Atelierele pariziene — Luvru, Gobelins, Arsenal — vor echipa Versailles-ul care nu va reuși la rîndul lui să devină un focar. N-a existat societate la poruncă. Generația de oameni născuți sub Ludovic al XIV-lea a pregătit Regența, întoarcerea marilor burghezi, triumful individualismului și al portretului, al programelor particulare. După ce a fost cel dintîi gentilom al timpului său, Ludovic al XIV-lea a vrut să-i devină stăpîn. De fapt, n-a reușit să controleze nici arta, nici viața socială a țării. Din momentul în care a preferat să se izoleze în domeniul său, nu și-a menținut puterea decît prin forță. Crearea locotenenței de poliție în 1667, impunerea pentru cler a rescriptului din 1661 condamnînd cele

cinci propoziții ale lui Jansenius și Marile Zile din Auvergne în 1665, strivirea parlamentarilor în 1666, datează din aceeași perioadă; ele marchează momentul în care Ludovic al XIV-lea se orientează spre o politică personală, care nu va obține sprijinul profund al națiunii. Mecenatul folosește și susține arta, dar nu o și creează.

Istoria dezvoltării Versailles-ului după 1670 este astfel istoria rezistenței unei societăți față de politica autoritară a unui mare rege. S-a spus, deseori, că enigma Versailles-ului constă în echilibrul dintre unitatea comenzii și calitatea realizărilor. În realitate, Versailles-ul nu este miracolul absolutismului; el constituie, în toate domeniile, dovada forței și a succesului rezistenței societății față de acțiunea autoritară a regelui.

Este timpul să se facă istoria secolului al XVII-lea pe o altă bază decît aceea pe care ne-a lăsat-o moștenire Voltaire. De mărturia Versailles-ului trebuie să apropiem drama lui Racine și a lui Fénélon. Pentru noi, însemnătatea artei acelor timpuri constă, deci, în a ne dezvălui puterea născîndă a unei societăți urbane și burgheze, care începe să se organizeze spre 1600, imediat după războaiele religioase, după marea frămîntare socială care a urmat revoluției economice din secolul al XVI-lea. Se știe prea bine că această nouă putere este cea de care va depinde secolul al XVIII-lea. Mărturia artei este capitală pentru a ne ajuta să determinăm adevăratele forțe, valorile durabile și înaintările încete din timpul acestei perioade confuze în care se dă lupta.

Dar aceasta nu e încă totul. Fenomenul versaillez ne dezvăluie importanța conflictelor care agită națiunea, sub aparența de unitate armonioasă a unui decor splendid și fragil, mai gustat în străinătate decît chiar în Franța. Fenomenul parizian trebuie, de asemenea, să ne rețină atenția dacă vrem să reconstituim valorile culturale și sociale care domină istoria generală a secolului al XVII-lea.

Artă, societate, simboluri. Exista, la începutul secolului, o cultură internațională, italienizantă

şi hispanizantă, care domneşte în saloanele din Paris ca şi la Madrid, la Roma, la Florenţa, la Mantua sau la Nancy, la Anvers sau la Genova. Preponderenţa spaniolă nu este vorbă goală. Pedagogia Prea Cinstiţilor Părinţi a făcut minuni. O cercetare prin bisericile din Franţa de sud-vest ar dezvălui, de exemplu, influenţa gustului baroc asupra numeroaselor ateliere provinciale de sculptură, de un înalt merit şi insuficient apreciate, de la Perpignan la Figeac sau la Carcassonne. Hrănindu-se cu romane, receptivă faţă de cavalerul Marini, Franţa începutului de secol e pîndită de riscul de a se vedea cucerită atît din punct de vedere intelectual cît şi politic. Autoritatea iezuiţilor este nemărginită. Poussin este omul lor şi afectează o gravitate trufaşă în a-i urma, ca şi Bernini sau Rubens, al căror temperament se armonizează, de altfel, mai bine cu lozincile acestora. Ei controlează imaginaţia mulţimilor prin nenumărate ateliere de gravură în care se imprimă icoanele religioase. Din avanposturile lor, din regiunea renană şi din jurul Anvers-ului, ei îşi exercită controlul asupra imaginaţiei tuturor claselor societăţii.

Dacă artiştii, dacă societatea pariziană au putut să reziste lui Ludovic al XIV-lea, monarh romanesc, format în gustul hispano-burgund, apoi pervertit de nebunia imperială, acest lucru a fost posibil pentru că încă la începutul secolului se desprind forţe noi care vor alimenta dubla rezistenţă, faţă de iezuitism şi faţă de absolutism. Se ştie prea bine ce reprezintă un Pascal şi un Descartes, dar se pare că nu s-a insistat suficient asupra măreţiei eforturilor pe care au trebuit să le facă aceştia, ca şi hispanizantul Corneille, pentru a se sustrage unei influenţe tentaculare. Cultura clasică franceză se formează nu atît prin opoziţie cît prin deviaţie de la curentele internaţionale. Francezii au fost originali nu pentru că au ignorat ci pentru că au transformat. E greşit să se spună: clasicismul este suma, sau media, invenţiilor contemporane. El utilizează, în mod fatal, aceleaşi materiale; dar pune bazele

unui nou sistem de relaţii şi unei noi ierarhii de valori. Cu toate că, din punct de vedere social, Franţa clasică este formată din elemente care se regăsesc în celelalte naţiuni, ea se orientează spre o structură destul de originală pentru a permite celor mai eterodoxe concepţii să-şi croiască într-o zi drumul.

Este sigur că la Paris se organizează, în timpul primei jumătăţi a secolului al XVII-lea, o societate care suferă influenţa curentelor internaţionale contemporane, dar care nu le acceptă decît cu drept de inventar. Nici cultura, nici tehnica, nici mediul social şi economic nu se pot interpreta separat, în mod corect. O societate care se organizează îşi creează, *totodată*, necesităţile şi valorile sale materiale şi morale, precum şi simbolurile acestora.

Orice societate care se formează se conduce mai mult sau mai puţin după un model abstract. Scriitorii şi artiştii sînt cei care exprimă şi difuzează trăsăturile materiale ale acestui model. Prin aceasta, ei au o influenţă, adesea decisivă, asupra viitorului, chiar material, al societăţilor. Fără îndoială, acest model este adesea impus de presiuni economice: artiştii orientează cheltuiala şi luxul contemporanilor lor; la sfîrşitul secolului al XVII-lea, Versailles-ul va fi un fel de tîrg-expoziţie permanent, servind efortului mercantil al lui Colbert şi supravieţuindu-i. Dar faptul că o societate ajunge să se elibereze de unele dependenţe intelectuale şi să-şi creeze simboluri reprezentative ale noilor sale idei este de o importanţă incalculabilă pentru viitorul său.

Pentru unii, cum am arătat pînă acum, arta este un mijloc de trai, pentru alţii un instrument de expresie, de propagandă sau de dominaţie. Ea apare astfel ca un loc privilegiat de întîlnire.

Clericul, prinţul sau financiarul care fac comanda nu atribuie operei terminate acelaşi sens pe care i-l atribuie artistul: acesta o citeşte altfel. Or, noi putem, în ce ne priveşte, să regăsim în acelaşi timp ambele sensuri: cel al comanditarului şi cel al artistului. Opera de artă, care posedă o

semnificaţie ideologică şi se adaptează totodată unor nevoi practice, are deci o valoare de informaţie remarcabilă. Ea este, prin definiţie, mai degrabă sincretică decît pluralistă; căci bogăţia ei nu rezultă dintr-o acumulare de intenţii sau de calităţi. Ea este un lucru făcut, un lucru viu, participă în mod real la legile creaţiei. Ca şi actul creaţiei ea naşte un şir întreg de consecinţe, care scapă voinţei gîndite şi acţiunii creatorului. Loc de întîlnire şi martor al activităţii unor nenumărate grupuri care constituie o societate, divizată după interesele sale, dar unitară în actele sale, arta reflectă dezvoltarea unor grupuri eterogene, care se asociază pentru a forma medii mai largi. Ea ne furnizează, în felul acesta, un instrument deosebit de adecvat pentru cunoaşterea ierarhică a structurilor.

Pe terenul artei se întîlnesc oameni foarte diferiţi, ca de exemplu artişti umili şi mari potentaţi şi, în general, putem spune că grupul artiştilor şi al clientelei lor are drept caracteristică esenţială faptul că se suprapune claselor şi celorlalte pături sociale, amintind mai degrabă de înfăţişarea unui partid.

În aceasta rezidă atît cauza cît şi consecinţa faptului că, avînd totdeauna ca materie realul, arta îi adaugă întotdeauna cîte ceva. Ea ori propune oamenilor noi formule pentru organizarea cadrelor materiale ale vieţii, ori face materia mai suplă la dorinţa omului, ori înfăţişează societăţii însăşi imaginea ei idealizată sau urîţită. Ea anticipează adesea şi creează realitatea de mîine. Deci, chiar cînd produce imagini în aparenţă fidele, ea alege şi modifică raporturile de valoare şi de mărime dintre lucruri. Arta este un instrument ales pentru a descoperi resorturile ascunse ale societăţilor: cum se sugestionează oamenii, cum îşi creează necesităţi; cum se înnoadă relaţiile tacite de conivenţă, pe care se bazează compensaţia forţelor şi cîrmuirea oamenilor.

Tot ceea ce este mit sau religie îşi găseşte în artă modul său normal de expresie; dar domeniul

mitului și al simbolului este infinit mai larg decît cel al religiilor declarate. În realitate, omul și societatea acordă o valoare de simbol fiecăruia din gesturile sau din cuvintele lor. Arta înregistrează întreg fondul irațional și pasional al celor care o creează, al celor care o doresc, al celor care o folosesc. Ea face cunoscut mitul, dar creează utopia.

Grupuri, artă și clase. Drept urmare, una din trăsăturile proprii artei este de a crea timpuri arbitrare. Printr-o convenție tacită, autorul și spectatorul admit, de comun acord, existența unor lumi imaginare. Pentru a fi interpretate în mod corect, fenomenele artistice trebuie să fie considerate ca manifestări ale unui fel de conștiință plurală care, cel puțin pînă în prezent, nu se confundă cu conștiința totală a unei societăți unificate, care n-a existat încă niciodată.

Nu pot decît să trimit la foarte frumosul articol al lui M. Halbwachs, publicat mai de mult în *Caietele internationale de sociologie*, despre *Memoria colectivă și timpul*[15]. Cea mai mare parte a ideilor care se găsesc dezvoltate aici asupra « timpului social » lămuresc mecanismele artei. Fie că e vorba de opere plastice sau literare și chiar dacă, în alte privințe, o lucrare oarecare posedă caractere realiste cu totul izbitoare, arta implică, în mod necesar, adoptarea unor timpuri imaginare.

Uneori, într-adevăr, personajele artei sînt reale, și atunci, pentru a deveni materie artistică, adică semnificativă și comună, ele sînt sustrase, într-o oarecare măsură, realității și proiectate într-un mediu convențional și prin urmare într-un timp convențional. Alteori, din contră, aceste personaje sînt fictive — și atunci ele aparțin unei legende care poate, dacă e cazul, să posede un

---

[15] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective et le temps. Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. II, 1947, p. 3—31. Acest articol este un extras din partea postumă a marelui sociolog, din care *L'année sociologique* publica, în același număr cu acest eseu, un alt fragment.

fel de realitate copiată după cea istoriei a umane, dar care este sustrasă, totuși, timpului real: fabulă, religie, epopee, arta pune în joc personaje care devin la fel de familiare oamenilor ca și semenii lor, adevărate închipuiri care se mișcă, printr-un antropomorfism imperios, într-un timp înzestrat cu aceleași calități ca și timpul oamenilor, dar *a priori* arbitrar. Mai exact — și tocmai în această privință studiul lui M. Halbwachs este deosebit de prețios — în timpuri care nu sînt analoge cu timpul interior al individului ci cu diferitele timpuri colective ale societății, la fel de numeroase ca și grupurile umane.

După cum a remarcat Halbwachs, grupul nu este, de fapt, numai o adunare de indivizi; ceea ce îi constituie, în mod esențial, este existența unul interes, a unei surse de idei și preocupări deosebite, care reflectă, în fiecare din membrii grupului, ceva din personalitatea celorlalți, revelîndu-se, totodată, destul de generale și impersonale pentru a-și păstra sensul, chiar dacă în grup survin dispariții și substituiri de persoane.

Arta este deci expresia unor grupuri umane distincte în același timp de societatea în ansamblu și de clasele sociale, definite prin opoziții concrete de tendințe și interese. În afara serviciilor materiale pe care ea le face oamenilor, arta face cunoscute gîndurile comune unor cercuri largi de oameni, uniți pe terenuri de înțelegere pur imaginare, fiecare punînd în artă numai o parte din ceea ce găsește în ea vecinul său, și nimeni, nici chiar artistul, nu este, în definitiv, capabil să fixeze sau să epuizeze semnificația a ceea ce a fost o dată formulat.

Dacă studiul caracterului estetic al operelor oferă deci un teren de cercetare relativ ușor și bine determinat, studiul aspectelor semnificative și sociale ale artei se dovedește a fi infinit mai delicat. La drept vorbind, fiecare epocă trebuie să fie abordată cu o metodă diferită. Este permis, totuși, să se propună cercetării cîteva direcții generale și cîteva obiective precise.

Am sugerat, mai sus, cîteva din ele: istoria mîinii de lucru a marilor medii geografico-sociale, a rolului propagandei, raporturile dintre artă și tehnică; în continuarea reflecțiilor precedente, voi adăuga încă două, care se leagă de importanța recunoscută a artei ca simbol social.

Teme și simboluri sociale. Acum cîțiva ani, un filozof, P.M.Schuhl, a publicat mai multe articole remarcabile despre psihologia miraculosului. Studiind cîteva motive celebre, cum e cel al lui Gulliver sau cel al Izvorului de Tinerețe, el a arătat că aceste invenții poetice traduc importanța dată de o epocă unor probleme filozofice fundamentale: opoziția dintre mare și mic, dorința de întinerire. Povestea lui Gygès dezvăluie calculul, făcut adesea de către oameni, al avantajului de a fi invizibil; povestea lui Buridan ilustrează importanța problemei nehotărîrii în viața individului și în cea a societăților.[16]

Articolele lui Schuhl sînt fragmente ale unei cercetări asupra imaginației. Scopul autorului a fost de a scoate în evidență legile permanente ale spiritului. El și-a pus totuși, în mod accesoriu, problema raporturilor între mituri și anumite caractere intelectuale, specifice epocilor în care se răspîndesc acestea.

Timp de generații, oamenii au fost încîntați, de exemplu de ideea că dimensiunile lumii n-ar avea decît o valoare foarte relativă, și că ea ar rămîne aceeași, fără ca nimeni să-și dea seama dacă vreo divinitate ar veni, dintr-o dată, fie s-o mărească la infinit, fie să o reducă, din contră, într-atît încît să încapă într-o coajă de nucă. Un mit cum este cel al lui Gulliver implică, deci, o anume concepție asupra relativității legilor universului. Or, de acum înainte, n-ar mai avea nici o importanță în ochii noștri, întrucît fizica contemporană

---

[16] P. M. SCHUHL, *Le thème de Gulliver et le postulat de Laplace* în *Journal de Psychologie normale et pathologique*, anul XL, 2, aprilie-iunie 1947, cu referință la alte lucrări ale autorului. Cf. mai ales: *La Fabulation platonicienne*. Paris, 1947, 128 p. in-8°.

ne-a învățat că infinitul nu poate fi conceput ca simplă desfășurare a finitului și, cu atît mai puțin, infinitul mic ca o reducere a lumii noastre. La un anumit grad de pătrundere în secretele atomului, se observă că sînt valabile alte legi, alte forțe, iar această idee e destul de răspîndită în epoca noastră pentru a prevesti popularitatea altor mituri, mai armonizate atît cu preocupările noastre zilnice, cît și cu cunoștințele noastre abstracte.

Nu s-ar putea spune deci că Schuhl a fost total nepreocupat de condițiile trecătoare ale vieții oamenilor și că a considerat spiritul uman ca pe ceva sustras timpului. Cu toate acestea, este evident că latura temporară sau, dacă vreți, istorică a lucrurilor nu este în ochii săi decît secundară. Miturile literare sau artistice pot servi, totuși, nu numai la aprofundarea mecanismului permanent al spiritului, ci și la dezvăluirea stărilor particulare ale societății, în timpul uneia sau alteia din acele perioade limitate pe care le caracterizează cutare sau cutare comportament intelectual al omului, precum și utilizarea privilegiată a cutărei sau cutărei unelte.

Dacă, deci, în loc de a acorda atenție temelor estetice și filozofice pentru a cunoaște omul în general, le interpretăm pe acestea într-un fel mai concret, pentru a preciza importanța pe care cutare sau cutare grup uman, cronologic determinat, a putut să o acorde cutărei sau cutărei noțiuni de valoare, vom defini încă unul din avantajele pe care sociologia poate să le aștepte de la istoria artei și de la estetică și unul din punctele de vedere în care ea poate să se plaseze pentru a-și orienta cercetările.

Studiul temelor literare și plastice este, incontestabil, unul din procedeele de care se cuvine să se facă uz pentru ca arta să servească sociologia. Este necesar, însă, să atragem atenția că această constatare a posibilității unei duble interpretări a valorilor simbolice ale artei, pe planul permanentului și pe planul efemerului, ne obligă să constatăm că există riscul să se producă o oare-

care neînțelegere asupra obiectului însuși al cercetării, atît timp cît se va lăsa cu totul în umbră problema delicată a raporturilor istoriei cu sociologia.

Fără să intru într-o mare dezbatere teoretică, voi spune numai că, în ce mă privește, în cele de mai sus am considerat totdeauna sociologia — și de asemenea istoria — dintr-un punct de vedere foarte precis. Mi se pare că diferențele esențiale care le separă țin de caracterul mai sistematic al sociologiei, care își propune să explice o serie limitată de fenomene, și care caută, în plus, să le dea o valoare mai generală, ajungînd nu la descrierea anumitor ansambluri de fapte realizate, ci a anumitor tipuri posibile de relații.

Acestea fiind spuse, țin să precizez că, în ce mă privește, resping cu totul părerea, prea răspîndită încă în numeroase cercuri de sociologi și de « gînditori», că istoria nu poate să se intereseze decît de înșiruirea faptelor, fără nici o preocupare privind importanța legăturilor lor, sau cauzelor care le înlănțuie. E bine să se spună că, în privința acestei erori, istoricii au o parte de vină egală cu a filozofilor, cel puțin aceia care persistă să susțină că istoria are, în definitiv, drept scop povestirea evenimentelor, făcînd abstracție de cauze[17].

Istoria este astăzi, înainte de toate, inspirată de grija de a înțelege, nu numai de a cunoaște trecutul. Ea vizează, mai mult decît oricînd, interpretarea totală a epocilor dispărute ; ea vrea să reconstituie nu numai firul evenimentelor — împins pînă la limita extremă, acest ideal n-ar ajunge decît la o restituire imposibilă a tim-

---

[17] Roger MEHL, *Le dialogue de l'histoire et de la sociologie* în *Cahiers internationaux de Sociologie*, Vol. III, 1947, p. 137—157. Istoria are, în acest moment, dispute dificile cu cea mai mare parte a celorlalte științe. Există de asemenea un « dialog » al istoriei cu filozofia — care riscă să se transforme în speculație literară pură — în care chiar poeții au pus în balanță mai degrabă prestigiul numelui lor decît pe cel al argumentelor.

purilor trecute — ci coeziunea lor ; nu-şi propune numai să enumere, ci să confrunte şi să descrie. Scopul ei este cunoaşterea unei epoci sub toate aspectele sale, şi incontestabil prin aceasta se deosebeşte de sociologie care, într-un anumit sens, are un obiect mai determinat.

În timp ce sociologia se interesează de relaţiile care au existat în sînul societăţilor umane, pentru a desprinde tipuri, istoria caută să cunoască toate feţele succesive ale societăţii oamenilor, aşa cum le-au definit evenimentele cele mai diferite în decursul epocilor.

Istoria şi sociologia, care lucrează asupra acelorași elemente — trecutul îmbogăţind prezentul — au şi una şi cealaltă un punct de vedere bine întemeiat şi foarte diferit. Dar nu mi se pare de loc imposibil a explora trecutul, în acelaşi timp, pentru scopuri diferite.

Voi insista în plus asupra faptului că, după părerea mea, esenţialul pentru sociologie este de a nu pierde, dintr-un fel de teamă de vecinătatea devorantă a istoriei, contactul cu faptele. Sociologia nu se va afirma ca ştiinţă accentuînd pur şi simplu caracterul său sistematic, prin opoziţie cu voinţa de informaţie concretă a istoriei. Ea nu va progresa prin abstracţie. Singura modalitate pe care o are la dispoziţie pentru a se afirma este de a se apropia cît mai mult cu putinţă de fapte: ea va descoperi idei acumulînd şi domolind lucrurile şi nu teoriile.

Nu s-ar putea spune, de altfel, că în cursul acestor ultimi ani ea a renunţat la căile de cercetare experimentală ; dar ar fi de dorit să-şi extindă această sănătoasă metodă şi la domenii pe care practic le-a neglijat mai mult sau mai puţin pînă acum. Domeniul artei este unul din ele şi aceasta este cauza pentru care insistăm ca, de acum înainte, aceasta să fie pusă la acelaşi loc de cinste, de către istoricii artei şi de către sociologi, ca şi religia sau tehnica.

Se înţelege de la sine că anchetele şi comentariile nu vor avea valoare decît dacă sînt făcute în ordine şi conform unor principii bine definite.

Obiectul prezentei încercări este tocmai acela de a arăta că asupra raporturilor dintre artă şi societate se pot iniţia cercetări care, pornind de la fapte care interesează în egală măsură şi istoria, le interpretează după alte principii.

Îndeosebi eu cred că studiul « temelor » fundamentale este revelator pentru instinctele profunde ale unei societăţi dintr-o perioadă istorică dată. Comparaţi temele romanului pastoral *Astrée* cu cele ale romanului *Gil Blas* sau *Vie de Marianne.* Veţi vedea că raporturile dintre oameni s-au modificat de la o epocă la alta. Sau *Les bergers d'Arcadie* şi *Toton.* Dar mult mai puţin, în schimb, în ciuda aparenţelor, *place des Vosges* şi *place de la Concorde:* tocmai aici apare interesul mărturiei nuanţate a artei, pentru a distinge, în eterna trecere a formelor modificate de modă, ceea ce traduce întrebuinţări şi valori stabile şi ceea ce nu face decît să înregistreze un capriciu al gustului.

După ce am comparat opera de artă cu materia şi am interpretat-o ca furnizîndu-ne o mărturie asupra condiţiilor tehnice şi artizanale ale vieţii, o vom utiliza, deci, şi în sociologie ca interpretă a ideilor unei epoci, mai mult sau mai puţin lungi, atît din trecut, cît de altfel şi din prezent.

Forme şi societate. Dar, în acest domeniu, vom fi îndreptăţiţi să-i pretindem şi altceva decît un test scos din studiul « temelor » creaţiei literare, muzicale sau plastice. Vom acorda o egală importanţă «formei».

Pentru ce publicul creează artistul? Cum îl impresionează el? Ce limbă îi vorbeşte? Din ce cauză cutare formă se dezvoltă într-o epocă dată şi se perimează în mod brusc? Sînt convins că o analiză a formelor estetice este susceptibilă să ne dea şi mărturii interesante despre structurile de bază ale societăţilor.

O formă de civilizaţie se poate descrie atît prin maniera în care se dansează sau se cîntă, cît şi prin cea în care se scrie sau se roagă din punctul de vedere istoric. Formele rugăciunilor, ale dansului, ale cîntului, ale arhitecturii nu sînt infinite,

ele se clasează şi ne ajută să clasăm tipurile de organizaţii sociale care le reclamă din punct de vedere sociologic.

Comparaţi portretele *Eforii* de Frans Hals, portretele genoveze de Van Dyck, *Ludovic al XIV-lea* de Rigaud şi *Meninele* de Velázquez; istoria începe să se neliniştească de aceste mărturii, astfel încît le împinge, în general, în apendicele manualelor sale; sociologia poate, însă, să extragă din ele remarcabile învăţăminte privind legăturile şi ierarhia caracterelor într-un mediu dat.

Romanul epic, care presupune povestirea, este de neconceput într-o societate care se hrăneşte dintr-o atmosferă de budoar ca aceea din *Legăturile primejdioase.*

Timp de secole, Biserica, pentru a-şi răspîndi învăţătura, a prins oamenii în cadrul unei anumite arhitecturi, inserînd în aceasta vitralii şi sculpturi care inspiră pietate, umplînd-o cu cîntecul sumar şi repetat al cîtorva imnuri, care urmăresc să apese şi să fixeze spiritele prin procedee de repetiţie, de unison şi de schematizare a senzaţiilor. A venit o zi în care, prin intermediul poeţilor păgîni şi al teatrului, ea a vrut să reţină — şi a reuşit s-o facă — regiuni întregi în comuniunea sa. Din punctul de vedere al istoriei fenomenul merită să fie descris în sine. El merită — punctul de vedere al sociologiei — să fie interpretat drept caracteristic anumitor sisteme de subordonare a valorilor tehnice, intelectuale şi sociale, avînd drept rezultat organizarea unui anumit tip de viaţă în comun a oamenilor; tip inedit şi descris în mod obiectiv — şi prin aceasta istoric — dar şi sociologic şi judecat în mod sistematic, întrucît se raportează la alte modele de organizaţii, cu care are trăsături comune. Constituind produsul simbolic al unui anumit sistem mental şi economic, el este, într-adevăr, susceptibil de a fi confruntat, pe acelaşi plan, cu alte fenomene analoge.

Studiu al societăţilor sau al societăţii; timpuri
 imaginare şi timpuri reale; orice artă reprezintă

transpunerea necesităților și aspirațiilor epocii în care se naște. Este deci legitim să i se pretindă atît elemente de cunoaștere istorică, adică descriptivă și globală, cît și sociologică, adică sistematică, a vieții societăților.

Nu cred, de altfel, că un fel de determinism implacabil stabilește, în mod matematic, fiecărei societăți arta care îi convine. Adeseori condițiile materiale sau grupurile umane se opun dezvoltării unor forme posibile ale tehnicii sau ale artei. În anumite condiții date, societățile nu-i mai consideră necesari nici pe artiști, nici pe tehnicienii lor. Există popoare tăcute după cum există oameni tăcuți. Iar noi nu putem reconstitui toate cauzele. Dar mărturia succeselor tehnice sau artistice ale unui grup uman ne obligă totdeauna să ne întrebăm care a fost elementul principal care a determinat succesul.

Istoria civilizației se bazează pe o serie de succese parțiale, unul antrenînd pe celălalt și creînd, puțin cîte puțin, diferențe din ce în ce mai marcate între grupurile inițiaților și ceilalți.

Oamenii își exprimă puterea de acțiune asupra lumii exterioare, fie în opere utilitare, care transformă viața lor materială, fie în opere gratuite, în care se exprimă dorințele și, de cele mai multe ori, nevoia lor de a-i transforma pe ceilalți oameni, la fel de imperioasă ca aceea de transformare a materiei, fie — cazul cel mai frecvent — în opera mixtă, în care cele două aspecte, tehnic și ideologic, ale activității lor se interferează.

Pentru a fi înțelese și chiar utilizate, produsele muncii umane pretind o comprehensiune și o inițiere, întrucît utilizarea lor se bazează pe o apreciere diferențială a valorilor.

Analiza operelor de artă este una din disciplinele care pretind cel mai mare efort de apreciere a calităților, atît tehnice cît și simbolice, ale produselor efortului uman.

Atît timp cît simbolismul plastic nu se va confunda cu nu știu ce intuiționism superficial, care se bazează pe un refuz de analiză a valorilor pozitive ale artei, el furnizează un aport justificat, tot

atît cît şi tehnologia, la dezvoltarea ştiinţelor arheologice, istorice şi sociologice.

Sînt sigur că ştiinţele istorice şi filozofice au mult de cîştigat dintr-o considerare mai atentă a faptelor artistice. Sînt sigur, de asemeni, că ştiinţa artei şi arta însăşi au mult de cîştigat dintr-o apreciere mai bună a rolului psihologic şi tehnic al artei în viaţa societăţilor. Ne va plăcea şi mai mult arta trecutului — şi cea a prezentului — dacă îi vom cunoaşte mai bine semnificaţia umană. Departe de a se toci prin reflecţie, sensibilitatea noastră estetică nu poate decît să se subtilizeze prin studiu.

În prezent, în toate domeniile — economic, juridic, tehnic, religios — sociologia se străduieşte să descopere şi să interpreteze, conform unor modalităţi proprii, fenomenele care caracterizează viaţa oamenilor în societate. Ea nu are nici un motiv să excludă arta din preocupările sale.

În încheiere, trebuie spus, totuşi ,că rolul istoricilor şi sociologilor este îngreuiat de poziţia multor artişti şi istorici ai artei, care se închid în specialitatea lor şi care parcă se tem să dezvăluie secretele templului — în realitate, pur şi simplu din imposibilitatea de a găsi calea dificilă care împacă delicateţea de interpretare a activităţilor individuale ale artistului cu analiza valorilor tehnice sau sociale, fără de care nu există comunitate umană.

Timp de multe secole viaţa societăţilor umane a fost în întregime dominată de diferitele mărturii ale semnului scris. Arta însăşi a evoluat, într-o mare măsură, în funcţie de scris. Conştiinţa caracterului simbolic al tuturor activităţilor umane, şi îndeosebi al operelor de artă, este susceptibilă de a modifica numeroase valori, artistice sau de alt fel. În viaţa societăţilor contemporane un loc important este ocupat, de acum înainte, de mărturia ochilor, iar această nouă sursă de emoţie şi informaţie n-a fost încă exploatată deplin, pentru a ne îmbogăţi cunoaşterea generală a faptelor istorice.

În ce mă privește, sînt convins că recunoașterea și utilizarea semnelor plastice va marca, în mod decisiv, epoca noastră. Descoperirea unor noi puncte de vedere, izvorîte dintr-o mai bună cunoaștere a acestor fenomene va fi, sînt sigur, una din cuceririle critice ale generației noastre, profitabilă, în definitiv, atît pentru sociologie cît și pentru istorie.

Année sociologique, 1940—1948.

II. TEHNICĂ ŞI ESTETICĂ

În zilele noastre, tehnica este considerată, în mod curent, contrariul esteticii. Cea mai mare parte a teoreticienilor epocii industriale manifestă un dispreţ suprem faţă de valorile dezinteresate ale artei, în timp ce artiştii nutresc un egal dispreţ pentru atitudinile utilitare ale inginerului. În realitate, această opoziţie nu este nouă. În fiecare epocă s-au găsit oameni care să exalte utilul prin opoziţie cu gratuitul şi invers. Cei care declară astăzi caracterul inutil, sau cel puţin superfluu, al operelor de artă, cei care opun fenomenelor fundamentale ale vieţii moderne, dirijate de tehnică, speculaţiile vane ale artiştilor, nu fac decît să reia nişte teze clasice. Fără a-l mai cita pe Callicles, Kant a definit frumosul ca o finalitate fără scop. În ce-l priveşte, acest filozof idealist era, desigur, mai sensibil la opoziţia dintre lumea Ideilor şi lumea Formelor decît la aceea dintre lumea acţiunii şi cea a expresiei, dar la urma urmelor, era la fel de puţin cunoscător al valorilor şi aspiraţiilor reale ale artei în general, şi ale artei timpului său în particular, ca şi teoreticienii moderni ai civilizaţiei maşiniste.

Nu se cîştigă niciodată ignorînd ceva. În prezent, consider că este foarte important ca cercetarea sociologică, orientată în vederea înţelegerii epocii revoluţionare în care trăim, să ţină cont de valorile estetice, după ce a încercat să le definească raporturile cu valorile tehnice ale timpului nostru.

1

Se cuvine, mai întîi, să înlăturăm o neînțelegere. Nu există opoziție naturală între artă și tehnică. Teoreticienii lumii moderne se înșală, evident, cînd pornesc de la această ipoteză. Din contră, arta și tehnica au fost, pînă acum, totdeauna legate una de alta. Pînă în epoca contemporană, unealta a fost realmente prelungirea mîinii și, în consecință, nu se punea problema de a ști dacă activitatea umană îmbracă caractere diferite după cum utilizează sau nu mașinile, ajunse de curînd la un asemenea grad de automatism încît se suprimă, e adevărat, o parte importantă din munca manuală și gîndită a omului. Cu toate acestea, valorile estetice și valorile tehnice erau deja diferențiate și, în ochii observatorului superficial, exista deja conflictul dintre ele. În realitate, se poate spune că, în trecut, frumosul și practicul — sau utilul — erau puncte de vedere asupra acelorași fenomene, și nu existau produse ale tehnicii pe de o parte, și produse ale bunului gust al omenirii, pe de altă parte. Orice obiect comporta, în mod necesar, un aspect practic și un aspect estetic. Așa s-a procedat de la începutul evoluției umane. Într-adevăr, toate artele s-au născut din modelarea materiei, și, în mod reciproc, în orice intervenție a omului asupra materiei există o cîtime de adaptare, care ține de estetică, adică de o intenție sau de o finalitate distinctă de simplul proces de fabricare. Recentele lucrări ale etnografilor au scos în evidență, mai mult decît oricînd, acest adevăr. Unealta este creată în vederea unei anumite întrebuințări: dar nu există un determinism absolut între necesitatea care impune crearea uneltei și forma particulară, și infinit de variată pentru aceeași unealtă, la care se oprește fiecare grup uman [1]. Tehnicile primitive personalizează scheme generale de utilaj, în care determinismul riguros al întrebuințării nu caracteri-

[1] Cf. André LEROI-GOURHAN, *Evolution et technique*. I. *L'Homme et la matière*, II. *Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 2 vol. 12—12; 1943 și 1945.

zează decît un principiu; atunci cînd este vorba de o undiță sau de o săpăligă a unei seminții primitive, există, de fapt, zeci de formule, echivalente din punct de vedere practic. Forma pură, tipul, nu există decît ca abstracție. De unde se trage concluzia că în fixarea tipurilor de unelte intervine un anume element de gust, nu atît personal, cît mai ales colectiv sau social.

Pînă la începutul perioadei moderne nu s-a produs nici o schimbare esențială în raporturile dintre tehnică și gust. Dezvoltarea unei arhitecturi cum este aceea a evului mediu se poate explica, de exemplu, prin noua capacitate a tăietorilor în piatră, dotați cu unelte de fier, de a fasona piesele mari; dar este clar că, ajunși în stare să taie piatra dură în blocuri mari, le erau deschise mii de căi și că ceea ce a determinat forma particulară a produsului muncii lor manuale au fost anumite rațiuni științifice — realizarea epurelor — și un anume gust — schema ideală a edificiului satisfăcînd dorința de exprimare sensibilă a infinitului[2]. În secolul al XVIII-lea, cînd într-un atelier un lucrător taie cu mîna o bucată de lemn pentru a face un picior de scaun sau o lingură de supă, el urmărește cu ochii un model, dar inventează, gest cu gest, metoda care îi permite să se apropie cît mai mult cu putință de acest model și, făcînd aceasta, provoacă o evoluție permanentă a procedeelor de execuție și chiar a înfățișării obiectului

---

[2] Studiile referitoare la tehnicienii artei din evul mediu sînt încă în stadiu de început; nici o cercetare sistematică n-a fost întreprinsă în ceea ce privește fie utilizarea materialelor, fie întrebuințarea epurelor de către constructorii artei romanice și gotice. F. BENOIT, în manualele sale: *L'Architecture, l'Occident médiéval*, I. *Du romain au roman*. II. *Romano-gothique et Gothique*, Paris, Laurens, 2 vol., 14—80, 1933 și 1934, a pus problema unei istorii a artei, concepută pe un plan tehnic; dar studiile sale păstrează un caracter general. Mai recent, abatele G. PLAT, *L'Art de bâtir en France des Romains à l'an 1100, d'après les monuments anciens de la Touraine, de l'Anjou et du Vendômois*, Paris, Les Editions d'Art et d'Histoire, 1939, a acumulat un număr destul de mare de observații concrete, care demonstrează rodnicia ce se poate aștepta de la asemenea cercetări.

pe care îl execută în serie. Se poate deci afirma în mod categoric că toate artele s-au născut din modelarea materiei și că orice acțiune a omului asupra materiei comportă o cîtime de activitate liberă și creatoare, prin care valorile plastice se îmbină cu toate muncile utilitare.

Admit bucuros că acestea sînt adevăruri puțin familiare tehnicienilor; dar există numeroase motive care ne fac să credem că istoria artei — care este pe cale de a cuceri, în fine, în cunoașterea civilizațiilor recente, un loc egal celui, foarte justificat, pe care îl ocupă deja în cunoașterea civilizațiilor primitive și arhaice — va face în curînd ca aceste fapte să devină evidente tuturor. Tehnicile stau la baza tuturor artelor, inclusiv pictura, în formele lor în aparență cele mai gratuite. Orice tehnică, în schimb, presupune o parte de abilitate, de adaptare, de căutare și de alegere a mijloacelor celor mai potrivite pentru realizarea unei scheme generale de utilizare practică a obiectului, care nu ține decît de artă — adică atît de gustul personal al executantului, cît și de tradițiile de acțiune și de cadru, specifice grupului pentru care este executat. Opoziția falsă care se încearcă să se stabilească între artă și tehnică nu s-ar justifica decît dacă opera de artă ar fi produsul unei fantezii într-adevăr gratuite a unui individ, ceea ce ar însemna să se ignore cu totul rolul artei. Aceasta are, în esență, o funcție sociologică, fie că artistul produce unelte sau opere utile din punct de vedere material contemporanilor săi, cum ar fi casele, podurile sau scaunele, fie că modelează materia în vederea exprimării și răspîndirii anumitor idei și sentimente [3]. Deci, fie că pornește de la un motiv, fie că e făcută în scop de propagandă, arta posedă tot-

[3] Asupra problemelor pe care le pune actualmente sociologia artei și asupra metodelor de urmat pentru a le aborda și rezolva cf. memoriul apărut în primul număr de după război al publicației *Année Sociologique* și care constituie capitolul precedent. Cf. de asemeni cartea mea *l'Histoire de l'Art instrument de la propagande germanique*. Paris, Librairie de Médicis, in-8°, 1946.

deauna o realitate şi o validitate socială şi nu s-ar putea face din ea, fără abuz, un act gratuit, în conflict permanent cu dezvoltarea tehnicii. Evident, rămîne să aflăm — şi în asta constă interesul problemei puse — dacă în prezent, în civilizaţia noastră comandată de maşină vechile relaţii între estetică şi tehnică nu sînt oarecum modificate. S-ar mai putea crede *a priori* că în primul stadiu al revoluţiei industriale, cînd maşina înlocuia unealta manuală doar printr-un mecanism mai puternic, mai rapid, dar menţinut sub conducerea directă şi constantă a muncitorului, progresul tehnicii n-a făcut decît să sporească forţa fizică a omului, fără să modifice bazele acţiunii sale asupra materiei. Dar cum, de atunci, ne găsim în prezenţa a ceea ce Georges Friedmann a propus să se numească cea de a doua revoluţie industrială, în care se fabrică maşini al căror scop nu este numai de a spori forţa materială a omului, ci de a-l înlocui, ne putem întreba dacă n-au avut loc inovări şi în acest domeniu al raporturilor dintre artă şi tehnică. În prezent, maşina este aceea care execută o întreagă parte a operaţiunilor şi adaptărilor pe care omul le fixa pe baza experienţei sale. Unealta nu mai este, în mod absolut, prelungirea mîinii; ea se substituie atît mîinii cît şi creierului uman; ea este cea care îşi asumă, independent de orice control permanent al execuţiei, acea parte a adaptărilor şi corectărilor în care părea că se situează, pînă acum, unul din punctele de contact ale artei cu tehnica. Unealta posedă un automatism gata reglat care pare să excludă din domeniul producţiei contemporane această acţiune, în care se reconciliau finalismul şi invenţia. Este, deci, sigur că se pune într-adevăr problema de a şti dacă, în noua epocă industrială a umanităţii, raporturile tradiţionale între frumos şi util, între artă şi tehnică, nu sînt cumva alterate.

2

La ora actuală, fiecare înăsprindu-şi atitudinea, se pare că este pe cale de a se realiza un fel de
89 acord între artişti şi tehnicieni — sau, mai exact,

între masa publicului, sedusă de minunile tehnicii moderne, și clientela mai redusă și mai snoabă a artiștilor — pentru a se recunoaște existența unei opoziții. În general, se pare că s-ar admite destul de ușor că, în lumea modernă, obiectul ar fi urît și arta gratuită. Or, această atitudine pare periculoasă, atît pentru artă cît și pentru tehnică, totodată falsă și susceptibilă, nu de a împiedica desigur, dar probabil de a întîrzia evoluția normală a lucrurilor și formarea unei noi civilizații în care, ca în toate timpurile, va exista o alianță între tehnică și estetică. Numai că nu e adevărat că în lumea contemporană obiectul ar fi urît și arta gratuită! Motivul fundamental pentru care producțiile artei moderne șochează gustul multora dintre contemporanii noștri este că aceștia continuă să-și caute scara de valori în trecut. Este evident că o mulțime de obiecte ale producției actuale curente sînt înspăimîntătoare, hidoase chiar. Și, în primul rînd, mobilele care din nefericire joacă un rol important în viața zilnică din toate timpurile. Or, e ca și cum s-ar fi continuat să se fabrice automobile după modelul vechilor trăsuri cu cai. Nici condițiile de viață, nici materialele utilizate nu au rămas aceleași și, totuși, cea mai mare parte a oamenilor consideră util să posede o sufragerie și un dormitor concepute după schema contemporanilor lui Balzac și pentru nevoile lor. Se înțelege de la sine că toate obiectele care păstrează forma și destinația veche sînt obiecte urîte, pentru că sînt, în fond, obiecte inutile, obiecte al căror aspect este determinat de imitația unor formule vechi, inspirate de niște nevoi vechi și nu de voința rațională de adaptare la programe și la mijloace de producție moderne.

Este prea devreme pentru a fixa definitiv caracterele artei contemporane. Este totuși sigur că vedem constituindu-se sub ochii noștri un stil, un gust, prin asocierea de tehnici noi și de necesități colective noi, orientînd munca tehnicienilor în funcție de alte valori decît valorile deduse

numai din raţionalizarea materialelor şi programelor. Să luăm drept exemplu arhitectura. Descoperirea unui material ca betonul, generalizarea întrebuinţării fierului, cea a materialelor izolante şi, mîine, fără îndoială, cea a materialelor plastice, au ruinat stilul precedent, al cărui izvor era întrebuinţarea pietrei şi a lemnului. Se înţelege deci de la sine că toate clădirile construite din beton pe scheme de case vechi sînt oribile: nici raporturile dintre plinuri şi goluri, nici forma străpungerilor, nici volumele nu mai sînt valabile. Aceasta pentru că tehnica singură nu furnizează, nici astăzi, după cum n-a furnizat nici în trecut, soluţia raţională care dictează întrebuinţarea materialelor. Posibilitatea de a construi în beton sau în materiale plastice nu impune nici noile forme, nici noua întrebuinţare. Tehnica singură nu oferă, nici astăzi, după cum n-a oferit nici ieri, programele. Materia serveşte scopurilor omului: ea nu le comandă. Orice tehnică reclamă o finalitate exterioară: nu se toarnă betonul cu metrul pentru plăcere. Şi tocmai aici intervine noţiunea nevoilor clientului şi forţa de a imagina întrebuinţări satisfăcătoare pentru noile materiale. Casa contemporană evoluează nu numai în funcţie de materiale ci şi în funcţie de condiţiile de viaţă ale umanităţii.

Nu s-a schimbat deci nimic esenţial în relaţiile dintre artă şi tehnică. Primitivii au avut ideea de a pescui cu o undiţă îndoită, sau de a răscoli pămîntul cu un cîrlig. Dar unii au montat acest cîrlig într-un mîner lung, iar alţii într-un mîner mai scurt, conduşi atît de ansamblul utilajului în uz în colectivitatea lor, cît şi de consideraţii care ţineau de natura solului pe care voiau să-l lucreze sau a culturilor pe care urmăreau să le facă. Ei se supuneau unui determinism mai larg decît cel al simplei realizări a sculei, sugerate de imaginea imediată a pescuitului sau a prăşitului cu un cîrlig. Facultatea de a adapta un obiect ansamblului condiţiilor de viaţă dintr-o epocă

presupunea aşadar altceva decît tehnică pură.[4] Exact la fel se întîmplă şi astăzi. Să luăm cazul automobilului. Tehnica oferă motorul cu explozie. Maşina, automobilul, este mai întîi o trăsură fără cal, ridicolă, urîtă, puţin practică. Printr-o serie de aproximări pe care numai tehnica nu le poate explica se ajunge la caroseria americană modernă. Această caroserie e departe de a lua exact formele motorului; ea cuprinde, din contră, o cantitate de tablă modelată a cărei prezenţă nu se justifică prin nevoi mecanice, dar, cu toate acestea, perfect legitimă: dorinţa de spaţiu şi de confort interior, de vizibilitate, calităţi aerodinamice, calculate, desigur, dar care lasă loc unei alegeri de posibilităţi, între care omul decide după criterii pur estetice: tot ceea ce traduce prin linii viteza place omului modern, pe cînd omul vechi iubea stabilitatea. Să adăugăm la aceasta că sub echilibrul ideal al Partenonului există rafinamentele supreme ale matematicii greceşti — prin care spiritul uman căuta în spaţiu proiecţia coordonatelor logicii sale — aşa cum sub formele rotunde şi bombate ale maşinii actuale există o încercare de a crea obiecte care să traducă concepţiile moderne ale spaţiului plastic, topologic, curb, tactil. Astfel că, într-un obiect de astăzi, ca şi într-unul de ieri, se găsesc exprimate senzaţii şi progrese logice, pe care tehnica le sugerează şi le mijloceşte, fără a fi însă unica lor origine[5]. N-am posibilitatea să dezvolt aici aceste consideraţii asupra aspectelor tehnice şi plastice asociate ale producţiei utilitare contemporane. Dar nu pot, totuşi, să trec sub tăcere un alt fapt care dovedeşte că, în lumea modernă, altfel desigur, dar în aceeaşi măsură ca în orice altă epocă, tehnica şi estetica merg mînă în mînă. Mă gîndesc

---

[4] Cf. în LEROI-GOURHAN, *Milieu et technique...*, pp. 357–361, analiza « tendinţei tehnice », care este un capitol remarcabil.

[5] Asupra acestui subiect am scris un referat intitulat *Espace génétique et espace plastique*, care a apărut în *Revue d'Esthétique* şi formează primul capitol al celei de a doua părţi a acestei lucrări.

la cinematograf. Tehnica pură a oferit posibilitatea de a reproduce mişcarea. Dar această prodigioasă cucerire ar fi fost scurt timp ca şi epuizată fără sprijinul fanteziei, sau mai exact al artei. Dacă cinematograful n-ar fi întîlnit un Méliès şi dacă ar fi rămas o maşină de reprodus mişcarea, n-ar fi căpătat, în societatea contemporană, locul actual [6]. Şi prin opoziţie neputinţa de necrezut a radioului — care continuă să difuzeze muzică destinată altor cadre şi discursuri scrise pentru alte căi de emisie, renunţînd astfel să utilizeze propriile posibilităţi pentru a se limita la zgomote caricaturale — este o mărturie izbitoare a alianţei, încă necesare, între bunul gust şi finalităţile sociale, în dezvoltarea tehnicilor. Rămîne, e adevărat, problema în sine a marii industrii, făcînd abstracţie, mai mult sau mai puţin arbitrar, de obiectele produse de această industrie, numai din cauza condiţiilor muncii umane la banda rulantă. Or, şi aici, concluziile unei cărţi cum este aceea a lui G. Friedmann sînt elocvente [7]. El subliniază modul în care marea industrie dezvoltă noi tipuri umane. Dacă vechile valori sînt pe cale de a se deprecia, atît în domeniul alegerii formelor şi obiectelor, cît şi în cel al mijloacelor, munca la banda rulantă dezvoltă alte facultăţi, iar obiectele care rezultă comportă caractere pe care numai raţionalizarea tehnică nu este suficientă pentru a le explica. E adevărat că vechea îndemînare manuală se degradează, dar se dezvoltă o alta: atenţia, decizia promptă, supleţea motrice, reacţiile precise sînt, cum a arătat G. Friedmann, calităţi umane indepen-

[6] Cu privire la cele două căi care s-au deschis, la origine, în faţa cinematografului, cea pe care o reprezintă Marey şi Lumière şi cea pe care o încarnează cel dintîi Méliès, cf. *Histoire générale du Cinéma*, de Georges Sadoul, mai ales vol. I. *L'Invention du Cinéma*, Paris, Denoël, in-8°, 1946.

[7] Cf. GEORGES FRIEDMANN, I. *Machine et Humanisme*, II. *Problèmes humains du machinisme industriel*, Paris, N.R.F., in-8°, îndeosebi pp. 185—189, 205, 222—226, 234, 368. Autorul anunţă un al treilea volum intitulat: *Essai sur la civilisation technicienne.*

dente de cele ale mașinii. Noua muncă la banda rulantă necesită de asemeni un echilibru între calitățile intelectuale și psihomotrice. Pe de altă parte, locul valorilor estetice în producția industrială contemporană este fixat nu numai prin constatarea acestei perfecționări a calităților individuale ale muncitorului, dar și prin alte fapte.

Mai întîi, prin apariția unor meserii, cum e aceea de mecanic sau ajustor de mașină. Este adevărat că se poate spune că un muncitor care știe să facă un motor să meargă bine este un om îndemînatic, dar meritele sale sînt pur tehnice și el poate nici măcar să nu bănuiască existența valorilor estetice. Rămîne de văzut dacă, în trecut, toți fierarii sau tîmplarii aveau gust? Cred, din contră, că astăzi, ca și ieri, există deosebirea dintre muncitorii care nu acordă atenție decît acțiunii și cei care, pe lîngă aceasta, se interesează de destinația muncii lor. De altfel, se citează adesea sugestii de ameliorare a muncii făcute de către muncitori. Și, mai ales, să nu se spună că munca în serie este ceva nou, întrucît este ușor de datat, la prima vedere, un grilaj sau un panou de lemn din orice epocă. Numărul celor care inventează forme a fost întotdeauna extrem de limitat.

Cel de-al doilea motiv pentru care producția industrială contemporană posedă o valoare plastică incontestabilă constă în aceea că ea produce obiecte noi care, pentru motivele pe care le-am înfățișat, presupun nu numai o înaltă tehnicitate— utilizarea rațională a instrumentelor și materialelor moderne — dar și o înaltă finalitate socială, adică o adaptare la nevoile și instinctele colective ale oamenilor din timpul nostru. Independența totală a tehnicii ar presupune, în extrem, ca mașinile lumii moderne să creeze obiecte absolut gratuite, fără întrebuințare, la nevoie, obiecte care n-ar fi concepute decît pentru a satisface unele calcule și nevoi de întrebuințare a materialelor. Or, este de neconceput să existe astfel de obiecte și, de fapt, ele nici nu există, căci ar fi inutile și prin urmare nepractice, dar costisitoare, mai mult

deci, obiecte gratuite și în consecință mai direct inspirate de o intenție «estetică» decît toate cele care ies, în realitate, din atelierele marii industrii. Astăzi, ca și ieri, obiectul materializează comportamentul unei epoci, astăzi, ca și ieri și ca și mîine, el posedă valori utilitare și, în același timp, valori sociale și în aceasta constă o parte a calităților sale estetice. De altfel, să fim drepți, sarcina tehnicienilor nu este de loc facilitată de atitudinea artiștilor, sau mai exact încă, a criticilor și a unui anumit public de pseudo-amatori de artă, legați de formule mai mult decît de realități, adică în stare de a clasa opere de artă în muzee dar nu de a le simți necesitatea actuală și permanentă. La fel de periculoasă și de susceptibilă de neînțelegeri ca și credința în independența suverană a tehnicii este credința în caracterul absolut gratuit al operelor de artă adevărată.

3

Nici astăzi și nici într-o altă epocă arta adevărată n-a îmbrăcat un caracter de gratuitate. Valorile estetice nu sînt valori rupte de orice contingență, valori inutile. Știu că opinia lui Kant a fost preluată de mulți filozofi, și dintre cei mai importanți. Dacă astăzi, în cercurile filozofilor, există o tendință dezastruoasă de a identifica arta cu superfluul, în mare parte Bergson este cel care a răspîndit această iluzie. Pentru el, scopul artei este de a crea lumi imaginare; ea îndeplinește vocația fabulatorie a umanității[8]. Suma tuturor erorilor actuale se găsește într-o carte a lui Przyluski, *Evoluția umană*. Arta (împreună cu religia și știința) este căutarea scopurilor inactuale; omenirea își împarte activitatea sa între muncă și joc, a cărui expresie este arta; limbile, arta, religia țin de funcțiile inteligenței simbolice și sînt reflexul suprastructurilor societății; se poate întîmpla

[8] Cf. în această privință un articol pe care l-am publicat în revista *Mélanges* 1945 a facultății de litere din Strasbourg, tom IV, *Etudes philosophiques*, sub titlul *Bergson și Picasso*.

ca unele obiecte să posede un caracter utilitar, care se suprapune valorii lor tehnice; o operă de artă își este sieși suficientă, artistul care o creează, amatorul care o gustă nu-și propun nici un scop în afara ei; și, în încheiere: frumosul este un substitut al sacrului [9]. Asemenea afirmații sînt cu atît mai periculoase, cu cît ele constituie nu atît contra-adevăruri cît, uneori, semi-adevăruri. Adăugînd la aceasta faptul că arta a suferit în zilele noastre ispita gratuitului, vom ajunge să recunoaștem că artiștii și filozofii poartă în mare parte vina că tehnicienii și-au făcut o idee atît de falsă despre raporturile dintre artă și tehnică.

Originea acestor teorii este dublă. Pe de o parte, filozofică. Am arătat că originea ei modernă se află în Kant, cu a cărui formulă nu putem fi de acord, pentru că, dacă într-adevăr arta ar fi o finalitate fără scop, iar artistul nu și-ar propune un alt țel în afară de ea, ar trebui să negăm orice semnificație a artei. Din contră, trebuie să recunoaștem că arta, care în toate epocile a servit ca mijloc de expresie și de propagandă, este unul din purtătorii ideologiei din timpul ei; trebuie să recunoaștem, de asemeni, că arhitectul care construiește un palat, un pod sau o biserică nu lucrează în absolut, în afară de orice contingență, ci, dimpotrivă, pentru a satisface atît nevoile practice cît și exigențele de gust ale contemporanilor săi. Un Kant este pur și simplu un spirit puțin sensibil la limbajul plastic; dar aceasta nu înseamnă că acest limbaj nu există totuși. De fapt, el este poate vorbit și înțeles de mai mulți oameni decît limbajul filozofic. Nenorocirea este că cel de-al doilea sprijin al acestor ciudate teorii a venit din partea anumitor artiști. De fapt, succesul lor în epoca actuală se leagă de ultimele manifestări ale simbolismului și, dacă ne gîndim bine, ale romantismului. Epoca romantică este cea care a dat naștere unei specii de oameni de temut: artiștii-scriitori. Asta nu înseamnă, desigur, că în

[9] Jean PRZYLUSKI, *L'Evolution humaine*, Paris, Presses Universitaires, in 8°, 1942.

trecut, artişti foarte mari n-ar fi scris opere admirabile; dar, de un secol încoace, am văzut dezvoltîndu-se un gen semi-literar, al cărui reprezentant cel mai de temut a fost, în ultimă instanţă, Gauguin. Toţi Przyluskii de astăzi se hrănesc din Noa-Noa[10]. În jurul misticii simboliste am văzut proliferînd o literatură căreia i se datorează succesul opiniei după care adevăratul şi singurul scop al artei e de a ne întredeschide o mică fereastră asupra infinitului, sau mai exact încă, asupra lumii de dincolo. Ar fi multe de spus asupra acestei forme tardive de wagnerianism şi novalism. Dar nu este vorba de a scrie aici un capitol de istoria ideilor în secolul al XIX-lea şi al XX-lea. Aş vrea numai să arăt cît este de inexact de a face din arta contemporană un simplu joc al spiritului, rupt de orice contingenţă practică. Am arătat deja cîteva din argumentele de fapt care se pot invoca în favoarea tezei care stabileşte o legătură strînsă între artă şi tehnică în lumea

---

[10] Se înţelege de la sine că sînt la fel de sensibil ca oricare altul la farmecul cărţii *Noa-Noa*, şi că nu am intenţia să neg imensa influenţă a lui Gauguin asupra artei contemporane. Nu subestimez nici astăzi, după cum nu am subestimat nici ieri, aportul exotismului la reînnoirea gîndirii plastice contemporane şi locul lui Gauguin în descoperirea acestui exotism. N-am devenit insensibil la stilul, simbolist şi decadent, al cărţii însăşi. Ceea ce socotesc deplorabil este faptul de a transfera spre meritele abstracte şi literare ale lui Gauguin admiraţia care trebuie să se adreseze, înainte de toate, operei sale de pictor. Ceea ce atac aici sînt « micile bisericuţe » literare, interpretarea întrutotul verbală a operei sale pictate şi scrise în sensul lui Maurice Denis, excelent scriitor, ce-i drept, dar pictor mediocru sau mai rău. Nu sînt de acord nici cu concluziile cărţii prietenului meu Germain BAZIN, *Le Crépuscule des Images*. Nu cred de loc că arta pretinde un mediu liniştit pentru a înflori. Cred în crepusculul artei şi al civilizaţiei vechi; dar sînt convins că se pregăteşte o altă civilizaţie şi că, fără să le distingem clar, îi vedem desenîndu-i-se primele conture, mai ales în domeniul artistic. Sînt convins, în orice caz, că, pentru a se dezvolta, arta are nevoie înainte de orice, de tehnică; o infuzie de « hinduism » n-ar putea decît să o abată pînă la urmă de pe calea sa adevărată. Omul filozofează după şi nu înainte de a fi acţionat şi arta este, ca şi cuvîntul, într-o mare măsură, o acţiune.

contemporană. Recunosc totuşi că adevărata dificultate este de alt gen. Este mai uşor de a face să se înţeleagă cum, la baza elaborării şi a punerii la punct a unui obiect oarecare, se află anumite intenţii şi cum aceste intenţii sfîrşesc prin a modifica cadrul de viaţă al oamenilor, de unde rezultă caracterul lor plastic — sau estetic, în cazul că se consideră fenomene mai largi, cum este muzica —, decît de a justifica opinia după care arta contemporană — şi anume Cubismul şi Suprarealismul — posedă un caracter folositor dezvoltării societăţii actuale.

Totuşi, cine ar putea nega că dezvoltarea matematicii n-a avut o acţiune directă, concretă, asupra dezvoltării tehnicilor? Savanţii care speculează teoria numerelor sînt la fel de inutili, sau utili, ca şi artiştii progresului practic al umanităţii. Or, teoria numerelor face posibile unele calcule şi o pătrundere mai profundă în secretele materiei. Acest lucru îl înţelege şi îl admite toată lumea. În schimb, sînt foarte rari aceia care admit existenţa unei legături concrete între speculaţiile artei contemporane şi progresul material şi intelectual al acestei epoci. În prezent, este deci absolut necesar să se întreprindă studii precise pentru a substitui noţiunii romantice şi false a artei inspirate şi inutile concepţia rolului eminent pe care opera plastică îl joacă în comunicarea gîndirii între oameni şi cunoaşterea de către fiecare epocă succesivă a dorinţelor şi nevoilor sale.

Această idee fiind precizată, vom admite, desigur fără dificultăte, că arta serveşte pentru a fixa imagini pe care omul le formează în spiritul său. În primul rînd va trebui să se continue, în mod sistematic, cercetările asupra condiţiilor fiziologice în care se formează imaginea lumii sensibile în creierul nostru. Lucrările anumitor psihologi, ca Guillaume, au reuşit deja să demonstreze ştiinţific că imaginea retiniană nu ar fi decît o etapă a fenomenului complet al viziunii. Imaginea retiniană nu este imaginea intelectuală; ea o face posibilă, dar nu se confundă cu ea, după cum nu se confundă un cuvînt cu o idee.

Pe de altă parte, este greşit să ne închipuim că colaborarea ochiului şi a creierului reuşeşte să ne facă să recunoaştem alcătuiri, sau pentru a întrebuinţa expresia consacrată, forme, prezente anterior în univers. Într-adevăr, formele concrete sau abstracte care servesc drept sprijin gîndirii nu există dinainte în univers. Ele sînt create, desigur, nu de fiecare individ, ci de fiecare grup uman. Nu s-ar putea spune că literele chineze, cuneiforme, hieroglife sau feniciene ar fi existat dinainte şi că singura explicaţie a progresului scrisului ar fi în descoperirea succesivă a unor semne preexistente, din ce în ce mai puţin complicate. Semnele scrisului sînt creaţia succesivă a oamenilor. Ele reflectă progresele intelectuale ale societăţilor. Se înţelege de la sine că elevul care învaţă să citească şi să scrie se exersează să recunoască apoi semne convenţionale şi să asocieze în mod automat recunoaşterea acestor semne cu evocarea unui anumit conţinut mintal abstract. La fel şi în ceea ce priveşte semnele plastice sau muzicale. Vederea unei optimi trezeşte la muzician un dublu reflex de acţiune şi de înţelegere. Vederea unui desen deştcaptă, la omul iniţiat în lectura semnelor plastice, un dublu reflex de recunoaştere şi de transpunere, comportînd, pe plan mintal, înţelegerea unor idei sau a unor intenţii. Ca şi matematicienii, artiştii creează formele care servesc apoi drept limbaj epocii lor, nu le găsesc gata făcute.

Pentru a face şi mai sensibil acest adevăr, că formele trăiesc în mod specific ca şi limbajele, voi cita un singur exemplu. Acum vreo douăzeci de ani, eram asociat la nişte lucrări de restaurare a Palatului din Versailles. La un moment dat s-a avut în vedere restaurarea curţii de onoare, ale cărei nivele fuseseră alterate, sub domnia lui Ludovic-Filip, de la piciorul balconului de la camera regelui pînă aproape de poarta de intrare. Cercetări minuţioase permiseseră să se regăsească nivelele exacte ale tuturor părţilor curţii. Ar fi fost posibil să se reconstituie cu certitudine fiecare profil. Într-un singur punct ne-am ciocnit de o

piedică. Ultima din curțile Palatului, cea care se găsește imediat sub balconul regal, este celebra curte de marmură. Or, chiar dacă această curte este tot din marmură, sîntem siguri că aspectul ei nu mai este cel vechi; ea a fost total remaniată de Ludovic-Filip, care i-a schimbat planul. Avem, de o parte, documentele care ne arată că a fost demontată și reconstituită altfel în secolul al XIX-lea, și, pe de altă parte, documentele care ne-o descriu așa cum era în secolul al XVII-lea. Știm că ea era din marmură roșie, albă și neagră și nu cu un cadrilaj roșu și alb; știm că avea un ancadrament și o bordură; știm că era presărată cu flori de crin. Putem deci să o descriem, dar chiar dacă avem în mod teoretic toate elementele, sîntem absolut incapabili să o vedem și să o reconstruim, pentru că ne lipsește un desen care să ne arate cum erau dispuse motivele a căror existență o cunoaștem. Iată un exemplu frapant al caracterului original al formei plastice; ea ne dă elemente susceptibile de a fi comunicate prin alte mijloace de expresie decît formele, dar ne transmite și unele elemente care nu sînt exprimabile decît în mod plastic — fiind clar că nu reușește să înregistreze alte valori a căror transpunere este rezervată altor sisteme închegate de semne.

Ca orice limbaj, arta urmărește organizarea și descrierea cîmpului perceptiv al umanității. Această organizare este activă, ea implică nu recunoașterea ci crearea valorilor. Orice obiect, ca și orice semn, este o creație colectivă, un teren de întîlnire între oameni. Omul creează obiectele ca și cuvintele. El incarnează, în fiecare din ele, un comportament care nu se explică decît prin dubla necesitate de a acționa asupra lumii care îl înconjoară și de a schimba idei cu semenii săi. El nu descifrează un univers static, ci îl modelează fără încetare într-un fel original, creînd, totdeauna, în mod simultan, forme și semnificații.

Este suficient să constatăm ce se petrece în orice societate primitivă pentru a ne da seama că sistemul de imagini mintale joacă un rol de primă importanță în constituirea universului

reprezentativ la oamenii simpli. Cine ar putea să nege că nu prin cuvînt ci prin imagine s-a exprimat, răspîndit şi conservat în evul mediu o parte din fondul esenţial al gîndirii oamenilor [11].

Cu toate acestea nu neg, desigur, că aici este vorba de o problemă foarte importantă, şi anume o dublă problemă. În ce măsură gîndirea umană este posibilă, independent de orice imagine [12]? Şi, în ce măsură, nu la scara individului, ci la scara societăţii se văd apărînd idei în stare pură, independent de expresia lor? Un teren imens se deschide cercetării istorice şi sociologice. Nu trebuie însă să lăsăm impresia că simplificăm problemele din momentul în care le punem în toată amploarea lor. Nu pot decît să reamintesc aici imensele progrese făcute în ultimul timp în cunoaşterea mentalităţii infantile, ca urmare a lucrărilor admirabil de metodice ale lui Piaget şi Wallon, care au reînnoit cunoaşterea noastră asupra psihologiei infantile şi să-mi exprim încrederea absolută în posibilitatea de a ajunge la rezultate de cel mai mare interes, din punct de vedere sociologic şi istoric, printr-un studiu sistematic al limbajului plastic, prea neglijat de teoreticieni de un secol încoace. Progresele senzaţionale ale educaţiei au dat o prioritate exagerată literaturii şi, în general, mărturiei scrise, în studiul istoriei şi al structurii societăţilor. Este evident că omul trăieşte prin intermediul ochilor şi al urechilor, nu numai prin cel al cuvîntului. Cuvîntul este unul din modurile sale de exprimare, cel mai uzual, cel mai răspîndit. Dar acest mod de exprimare traduce realităţi care nu provin din funcţionarea în gol a creierului său. Suferim de o criză datorată locului exagerat pe care textul scris l-a ocupat în formaţia generală a generaţiilor recente. Şi insist asupra faptului că această situaţie este, dacă ne

---

[11] Cf. în această privinţă un remarcabil articol al lui Marcel COHEN, *Ecriture et Cinéma*, în fascicula a II-a din *Revue Internationale de Filmologie*, 1947.

[12] Cf. Henri WALLON, *Les origines de la pensée chez l'enfant*, Paris, Presses Universitaires, 2 vol. in -8°, 1945. În special vol. I, pp. 107—110.

gîndim bine, recentă și că ea falsifică judecata noastră asupra modurilor de gîndire și de acțiune ale societăților vechi.

În prezent, pe planul educației se manifestă o reacție. Lumea începe să-și dea seama de valoarea generală a semnelor [13] și a diferitelor moduri de expresie. Or, de îndată ce se admite că arta servește societății ca mijloc de comunicare și de expresie, se justifică teza după care arta nu este niciodată gratuită. Pictorii moderni, care au eliberat arta, desenul, de noțiunea de reprezentare imitativă a realității, pentru a ne face sensibilă existența semnului plastic, au adus societății contemporane un serviciu concret, comparabil cu cel al matematicienilor care au făcut să evolueze noțiunea noastră asupra spațiului geometric. Nu vreau să spun prin aceasta că arta lor ar fi arta viitorului; nu pretind nici că toate căutările lor ar avea o valoare egală: în opera lor vor exista numeroase deșeuri, ca și în cea a tuturor epocilor. Nu vreau nici să spun că arta ar fi destinată să continue pe calea actuală și cred că îndeosebi arta abstractă, atît de la modă astăzi, riscă mult să nu fie decît un fel de academism, în raport cu adevăratul Cubism care, din contră, evoluează spre o anume reîntoarcere la reprezentarea lumii — dar nu a

---

[13] Personal am încercat să arăt, într-o carte publicată în 1946, *Nouveau dessin, Nouvelle peinture, l'Ecole de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, in-8°, că adevăratul sens al evoluției artei moderne de după Impresionism ar trebui să fie căutat în transformarea noțiunii de « semn ». Arta încetează să mai fie o reproducere a naturii, pentru a deveni o interpretare a ei, urmînd în aceasta o evoluție paralelă cu a celorlalte mari forme de expresie ale epocii: filozofia, literatura. Dar, să ne înțelegem: dacă arta posedă, ca orice limbaj, valoarea unui semn, aceasta nu înseamnă că ea se aliniază cu celelalte semne, literare și scrise. Ea posedă propriile sale mijloace și legi, variabile dar autonome. Ea rămîne de-a lungul secolelor una din marile forme de comunicare ale gîndirii, asociată, dar nu subordonată, celor care adoptă scrisul, pentru a se manifesta și a se transmite de la un om la altul și de la un mediu la altul. Tocmai studiul legilor proprii ale artei — tehnici și expresie — face în prezent obiectul studiilor noastre, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1948.

acestei lumi moarte pe care prea mulți vor s-o ia încă drept scară de valori în toate domeniile, ci a lumii noi, care abia începe să se nască sub ochii noștri și ai cărei creatori de forme vor fi, fără doar și poate — și în mare parte și sînt deja — constructorii.

În concluzie, sînt de părere că studiul limbajelor plastice trebuie să fie adăugat la izvoarele de informație sociologică și că în epoca noastră, ca și în oricare alta, evoluția artei este inseparabilă de cea a tehnicii. Epoca noastră își are arta pe care o merită și această artă este departe de a fi în contradicție cu tehnica. Ea este, din contră, în perfect acord cu aceasta, acord cu atît mai strîns, cu cît astăzi, ca și totdeauna, arta și tehnica sînt incapabile într-adevăr de a crea una fără cealaltă. Arta nu deschide omului numai o ferestruică spre nu se știe ce vag infinit; ea îi conduce fără încetare mîna și spiritul, fiind una din căile prin care acesta se exprimă și, în același timp, una din căile prin care își orientează și își particularizează acțiunea mîinilor sale. Fără artă, tehnica n-ar fi decît o activitate vană; fără tehnică, arta n-ar fi decît un van joc de umbre trecătoare.

Cahiers internationaux de sociologie, 1948

III. ARTĂ ŞI ISTORIE
DIMENSIUNEA ŞI MĂSURA CIVILIZAŢIILOR

« Raporturile care unesc expresia plastică cu alte aspecte ale unei civilizaţii sînt încă prea puţin cunoscute, le vedem prea complexe, prea susceptibile de întîrzieri şi divergenţe, pentru a nu trebui să ne decidem să lăsăm deoparte de această dată problemele puse de legături atît de delicate şi de contradicţii în aparenţă atît de uimitoare ». Aceste rînduri au fost scrise de către Marc Bloch, în 1939, în admirabila sa lucrare asupra *Societăţii feudale*. De douăzeci de ani încoace, nu pare să se fi făcut progrese substanţiale pentru a elucida această problemă a raporturilor între funcţia plastică şi celelalte forme ale unei civilizaţii. Mai multe articole, apărute în ultimele numere ale *Analelor*, exprimă din nou perplexitatea şi neliniştea «istoricilor» faţă de artă sau de literatură. Dar dacă istoricii n-au făcut nimic pentru a depăşi poziţia, în mod voluntar şi provizoriu rezervată, a lui Marc Bloch, nu se datorează, oare, tocmai faptului că ei consideră că poate să existe o istorie în care considerarea fenomenului plastic poate fi privită ca accesorie?

De fapt ce alt ajutor au avut ei din partea « istoricilor de artă » şi a arheologilor decît afirmaţia repetată a autonomiei esenţiale, absolute, a operei de artă, care ar pune omul în contact cu domeniul ideilor eterne, fără nici o servitute de ordin uman, temporal? Refuzînd, nu fără dispreţ, să polueze materia studiilor lor, aceştia ori

afirmă că arhitectura nu este artă, pentru că e prea angajată în materie, ori se specializează în problemele geniului şi ale frumosului şi cochetează cu absolutul, făcînd din artă tărîmul unor satisfacţii imaginare. Unii spun că alţi adversari ai istoriei artei sînt amatorismul, sociologia, estetica şi istoria; alţii că o istorie ştiinţifică a artei exclude, în mod necesar, orice consideraţie a valorilor estetice [1].

Întrucît istoricii şi istoricii de artă sînt, de fapt, de acord în a considera că nu există nici o măsură comună între obiectul şi metodele studiilor lor, nu e surprinzător că am aflat puţine lucruri asupra acelor relaţii delicate care-l reţineau pe Marc Bloch să integreze faptele artistice într-o istorie aşa cum o concepea el. În schimb, în ce-l priveşte, el nu dorea altceva decît ca aceste relaţii să fie studiate, afirmîndu-şi, pe deasupra, încrederea sa fermă în valoarea mărturiei faptului plastic. « Admirabila înflorire artistică a epocii feudale... nu rămîne numai, în ochii posterităţii, cea mai durabilă glorie a acestei epoci a umanităţii. Ea servea atunci drept limbaj formelor celor mai înalte ale sensibilităţii religioase, ca şi acestei întrepătrunderi, atît de caracteristice, dintre sacru şi profan, care n-au lăsat alte mărturii mai naive decît anumite frize sau anumite capiteluri de biserici. Ea a fost de asememea, foarte adesea, refugiul valorilor care nu reuşeau să se manifeste altundeva. Sobrietatea, de care epopeea era atît de incapabilă, trebuie căutată în arhitecturile romanice. Precizia de spirit, de care scribii nu dădeau dovadă în hrisoavele lor, prezida lucrările constructorilor de bolţi ».

---

[1] Aceste diferite aserţiuni le găsim în special în B. BERENSON, *Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva*. Florenţa, Electa, 1938; L. REAU, *Encyclopédie de l'art*, Paris, Nathan, 1951; Marcel AUBERT, *Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris, 1960. Dar aceste fapte nu fac altceva decît să repete o opinie de mijloc. Pentru textul lui Marc Bloch, cf. *La société féodale et la formation des liens de dépendance*, Paris, 1938, p. 96.

Străini unii de alții în practica activității lor, istoricii de artă sînt, în fond, și unii și alții, ultimii reprezentanți ai unei civilizații a cărții, în întregime legată de considerarea faptelor de limbaj, ba chiar de scris. Chiar cei mai vajnici esteticieni nu iau în considerare decît valorile care, în artă, sînt comune fie cu literatura, fie cu filozofia. Ei reduc studiul ei la tip de semnificații care ilustrează valori ce se formează în afara artei. Și cum artiștii exprimă, cu precizie, dar în termeni de obiecte figurative, și nu în termeni de limbaj, ceea ce au de spus, neînțelegerea n-are nici o șansă de a se risipi, contradicțiile n-au nici o posibilitate să se rezolve.

Cu toate acestea, arta nu creează dificultăți, pentru a se alătura celorlalte activități ale societății contemporane, decît unei mici minorități de oameni, care dau dovadă de o erudiție strîns legată de o formă exclusivă de activitate și de gîndire. Este adevărat că arheologiei îi datorăm o mare parte din ceea ce am aflat cu privire la civilizațiile foarte vechi sau îndepărtate. Dar nu se recurge de bunăvoie la ea decît atunci cînd celelalte surse la care aspira March Bloch lipsesc. Exploatînd documentele arheologiei, se caută, întotdeauna, să se reducă nivelul și tipul cunoștințelor noastre la informația pe care ne-ar fi putut-o procura textele, dacă ele ar fi existat. În fine, tocmai în domeniul istoriei societăților mai recente rămîne să se facă cel mai mare efort, în vederea dezvoltării unei cunoașteri metodice a surselor nescrise ale istoriei civilizațiilor; printre care, de bună seamă, artele figurează înprimul rînd.

Voi lua ca punct de plecare pentru această confruntare recentul articol al lui Roland Barthes: *Istorie și literatură, despre Racine* [2]. E vorba, în mod evident, de literatură, adică de o artă care utilizează ca instrument limbajul; dar articolul pune în relief cu atîta precizie presupunerile —

[2] Roland BARTHES, *Histoire et littérature, à propos de Racine*, în *Annales E.S.C.*, mai-iunie, 1960. Cartea lui *R.* PICARD este: *La Carrière de Jean Racine*, Paris, 1956.

absolut gratuite — care se opun progresului unei reflecții istorice asupra rolului artei în societate, încît nu s-ar putea dori un teren de discuție mai clar. Articolul lui Roland Barthes se întemeiază pe patru ipoteze:

1. Viziunile asupra lumii. Artistul este o mînă care execută. N-are importanță dacă produsul este o carte sau un obiect. Ceea ce contează este raportul între acest produs, artist și colectivitate. Artistul ia valori din mediul ambiant. El le traduce, le transpune, le dă corp. Factura depinde de artist, semnificația de societatea care l-a format și instruit.

2. Istoria spiritului. Opera de artă este rezultatul anumitor gîndiri colective a anumitor medii, ale unor grupuri umane ce urmează să fie determinate și ale căror contururi nu se confundă cu totalitatea unei societăți. Artistul trăiește, adesea, împărțit între mai multe grupuri și între mai multe forme de gîndire. El nu este cu adevărat « pur ». Vorbind de unul din istoricii săi recenți, Barthes spune: Racine îl jenează pe Picard. Aș spune mai degrabă că-l jenează pe Barthes; căci Picard, în ce-l privește, s-a acomodat perfect cu el. Acesta este chiar principalul reproș pe care-l face Barthes. În perspectiva sa, artistul nu este decît interpretul ocazional al unei gîndiri în germene. Refuzînd să vadă în operă altceva decît aspectul ei instituțional, considerînd că istoria literaturii, sau a oricărei alte forme de artă — arhitectură, pictură, muzică — constă în relația dintre circumstanțe, cu alte cuvinte, în felul de apariție și de prezentare a ideilor formate, el nu ne spune prea precis cum deduce existența și posibilitatea unei istorii a spiritului în sînul unei comunități, în care s-au manifestat opere pe care artiștii n-au făcut decît să le poarte, temporar, în ei. În cel mai bun caz se poate spune că ideea nu e nouă. Dar toate acele *Geistesgeschichte* și istorii fără nume ale lui Wölfflin și Dvořak — deși istorici de artă — au făcut obiectul a numeroase
 analize destul de critice, fără a mai vorbi de supă-

rătoarele lor înrudiri. Iată că nu numai morții, dar și ideile încarnate pare că trebuie, uneori, să fie ucise de mai multe ori.

3. Instituționalul. În ochii istoricului, evenimentul, moda, constituie efemerul. Contează și servește drept mărturie numai ceea ce durează. Virtualul, intenționalul ca și evenimențialul și izolatul nu caracterizează. Istoria nu ține cont de potențialități. Nici de ceea ce nu este atestat în mod « științific ». Și tocmai ceea ce este atestat, stabilit prin documente scrise, devine în primul rînd comun unui număr important de indivizi, răspîndiți mai mult în timp decît în spațiu. În această perspectivă, mărturia artelor, cu toate că atestă uneori continuități foarte remarcabile, nu privește decît aspectele, ca să spunem așa, decorative ale trecutului. Nu este, oare, evident, pentru istoricul adevărat, care aruncă o privire în jurul său, că, în prezent, istoria se pregătește prin manifestările de putere și, mai profund încă, prin jocul forțelor economice sau sociale, în timp ce capriciile, mai mult sau mai puțin speculative și gratuite ale artei, nu joacă nici un rol asupra cursului evenimentelor? Pe de altă parte, între faptul incipient și inserțiunea sa în istorie există a adevărată prăpastie care separă virtualul de real. Istoria nu se sinchisește de potențialități, ea are ca domeniu ceea ce a existat la nivelul grupurilor și al colectivităților, era să spun chiar, cele medii. Individualul este de domeniul psihologiei, ceea ce presupune indentitatea absolută a omului de-a lungul timpului, nu numai în ceea ce privește posibilitățile sale, dar și în exercițiul obișnuit al facultăților sale.

4. Modelul filologic. Omul gîndește rațional și civilizațiile progresează în măsura în care el vorbește sau scrie.
Singura logică care mai poate să conducă la nivelurile superioare ale gîndirii speculative este aceea a matematicii. În comparație cu limbile și cu geometria, opera de artă apare ca un sistem simbolic de gradul al doilea. Legile filologiei sau

ale ştiinţei pot servi drept cadru tuturor experienţelor figurative. Obiectul reprezintă şi înlocuieşte, întotdeauna, ceva care ar putea fi exprimat prin cuvînt. Numai structura coerentă a gîndirii se exprimă în discurs. Operele figurative sînt produsul unui transfer de valori, a căror origine este socială şi a căror cea mai perfectă formulare este, în mod necesar, verbală. Omul nu ajunge la cunoaştere decît prin intermediul imaginilor verbale. Artele nu figurează deci, pe bună dreptate, decît ca o sursă de informare accesorie, complementară. Nu poate fi vorba să se acorde mărturiei lor o valoare egală celei a scrisului.

Acestea sînt postulatele pe care se întemeiază expunerea lui Roland Barthes. Să-i recunoaştem acest merit: el a ordonat foarte mult elementele unei dezbateri actuale. În plus, el şi-a exprimat indispoziţia pe care i-o dă o stare de lucruri atît de penibilă pentru o gîndire umanistă, chiar cînd aceasta se limitează să ia în consideraţie numai problema literaturii. Acceptînd fără discuţie principiile unei istorii academizante, el face dovada lipsei de greutate a ceea ce îi place. Din perspectiva în care se situează, nu există, într-adevăr, o altă concluzie logică decît a sa: dacă vrei să-i facem artei un loc în istorie, nu există decît o ieşire: să-i alungăm pe artişti, pe indivizi, să nu reţinem din operele lor decît ceea ce este asimilabil formelor majore ale gîndirii. Platon îl alunga şi el pe artizan din cetate. Printr-un curios paradox, iată că se revine la cultul Ideilor: un neo-neoplatonism în secolul al XX-lea. în epoca gîndirii operatorii? Dar trebuie, oare, cu adevărat să ne decidem la o astfel de tristă concluzie?

O teorie a artei, o psihologie, o teorie a istoriei, nu se face în patru paragrafe. Şi totuşi, de unde această indispoziţie, atît de viu exprimată chiar de Roland Barthes, şi această ruptură între teorie şi practică la numeroşi istorici precum şi conduita unei imense majorităţi a oamenilor din timpul nostru — oameni de acţiune şi intelectuali, fără a mai socoti pe artişti? Şi, de asemeni, atîtea texte, atîtea fapte cărora li se refuză, la origine,

valoarea de mărturie, în numele unui intelectualism înarmat cu informații străine atît sensibilității cît și logicii timpului nostru?

Vor fi necesare numeroase lucrări susținute de exemple pentru a demonstra tuturor că operele de artă constituie fapte pozitive de civilizație ca și instituțiile politice sau sociale și că funcția figurativă este o categorie a gîndirii, la fel de completă ca altele și la fel de susceptibilă de a ajunge la elaborarea directă, plecînd de la perceperea de opere care posedă realitatea și sensul lor, logica și structura lor, fără necesitatea de transfer și de raportare cu sistemele verbale. Funcția figurativă constituie o categorie a gîndirii legată nemijlocit de acțiune, ea nu este supletivă gîndirii operatorii sau gîndirii verbale, ci complementară și generatoare de obiecte de civilizație, martore ale unor aspecte ale vieții societăților din prezent și din trecut, inaccesibile pe altă cale. Ne vom mărgini aici să formulăm cîteva obiecții de principiu împotriva tezelor subiacente expunerii, lui Roland Barthes.

1. Asupra relației dialectice dintre semn și percepția optică (sau auditivă). « Fiecare operă este un ansamblu de semne, inventat în timpul execuției și pentru necesitățile locului. Ieșite din compoziția pentru care au fost create, aceste semne nu mai au nici o acțiune... Semnul este determinat în momentul în care îl întrebuințez și pentru obiectul la care el trebuie să participe. [3] » Aceste fraze ale lui Matisse limpezesc în mod strălucit problema așa-zisei îmbrăcări a ideilor prin semne.
S-a demonstrat științific că la nivelul retinei nu putem înregistra nici o percepție pură [4]. Nici o

[3] Textul lui Matisse se găsește în R. ESCHOLIER, *Henri Matisse*, Paris, 1937. În *Matisse* de Gaston DIEHL, Paris, 1954, găsim numeroase alte texte ale artistului care constituie o remarcabilă expunere a unei estetici moderne.

[4] Informații de bază asupra acestor probleme putem găsi în publicațiile Institutului de Filmologie. Cf. în deosebi lucrările lui Y. GALIFRET, « Cea de a treia dimensiune

excitație exterioară nu se trasmite în mod direct creierului, într-un mod ce poate fi izolat. Orice senzație este deja diferențiată, activă și combinatorie. Ea este produsul unei activități a spiritului, întrucît retina însăși este un fragment al creierului. Este absurd și inexact să se creadă că rolul artei figurative ar fi să proiecteze pe o suprafață, căreia i se atribuie calitatea de ecran plastic cu două dimensiuni, copia unei realități sezisabile în mod obiectiv, în scopul de a furniza o formă de suprafață unor idei formate anterior în spirit. O astfel de opinie rezultă, pentru cei mai mulți, dintr-o falsă analogie între ochi și camera obscură. Omul este reprezentat ca fiind dotat cu un dublu aparat cinematografic, pe care îl plimbă prin lume și grație căruia înregistrează nu numai senzații, ci și un spectacol de obiecte, decupate în afară de activitatea sa individuală. Din punct de vedere fiziologic, ochiul uman este, desigur, același de la originile speciei; el nu este un simț izolat iar noi nu vedem decît ceea ce cunoaștem. Ceea ce ne arată retina nu este, într-un cadru scenografic bine delimitat, o îngrămădire de obiecte imediat identificabile. Cînd s-a arătat unei populații negre un film reprezentînd curtea unei ferme de la noi, la început asistența n-a văzut nimic, pînă în momentul în care, o găină traversînd ecranul, toată sala a bătut din palme. Nu se percep, nu se diferențiază decît lucruri care corespund unor experiențe determinate de către nivelurile culturii. În această măsură lucrul văzut se află sub dependența altor forme de cunoaștere. Dar imaginea plastică merge direct la creier, fără să necesite o legătură verbală intermediară; ea permite surprinderea și notarea unor evenimente care scapă altor mijloace de informație și de expresie de care dispunem. O imagine figu-

---

și proiecția cinematografică », și ale lui R. ZAZZO, « Spațiu, mișcare și cinemascop », rapoarte introductive ale Congresului Internațional de Filmologie, Paris, 1955, publicate în *Revue Internationale de Filmologie*, iulie-decembrie, 1954.

rativă și o imagine verbală nu coincid niciodată în întregime una cu cealaltă. Cînd se descriu tablouri, ele sînt reduse la o ținută verbală, dar nu sînt definite ca opere originale ale mîinii sau ale spiritului. O capodoperă și o pînză mediocră se situează exact la același nivel. După ce a citit ultima carte a lui Emile Mâle, care utilizează în mod sistematic această metodă de descifrare a monumentelor, cititorul neavertizat și care n-a auzit nici odată vorbindu-se de Rubens, ar putea crede că acest artist este de mîna a treia și că este departe de a avea importanța lui Vouet, a lui Crespi sau a lui Pietro da Cortona. Tocmai întîlnind astfel de cărți, istoricii sînt îndreptățiți să considere că arta nu constituie decît documentare ajutătoare.

Cînd o operă figurativă este redusă la descriere, ea este dezbrăcată de ceea ce constituie realitatea sa. Ea este redusă la elementele pe care le posedă în comun, în spirit, cu limbajul, și desigur, de aci se conclude că arta nu face altceva decît să realizeze transferuri, exprimînd altfel, ceea ce poate fi conceput și exprimat sub alte forme. Există deci, la bază, un raționament vicios. Rolul artei este de a deschide oamenilor o posibilitate de a face cunoscut, prin mijloace adaptate, o serie de valori care nu pot să fie sezisate și notate decît printr-un sistem autonom de cunoaștere și activitate. Este greșit să se creadă că artistul nu lucrează decît pe un plan de reflecție care i-a fost furnizat de către oameni pregătiți pentru alte discipline ale cunoașterii. Există o gîndire plastică — sau figurativă — după cum există o gîndire verbală sau o gîndire matematică. Retorica nu este singurul mod de a lega semne între ele. Cei care au rezerve asupra valorii autonome a artei confundă, în realitate, imitația și reprezentarea. Începînd din momentul în care ne referim la mecanismul percepției — operație activă a spiritului, și nu o înregistrare mecanică a unui real existînd independent de activitatea spiritului uman — trebuie să admitem că operația figurativă — care se află la un capăt al lanțului

de activități umane, distincte de cuvînt sau de acțiune — constă nu într-un transfer de valori, luate din jurul său, ori din alte sisteme simbolice de obiecte și de semne pe care le întrebuințează. Lumea exterioară ne oferă un cîmp continuu și nediferențiat de fenomene, care animă în permanență cîmpul retinei noastre cu impresii avînd caracterul de a fi continue, dar susceptibile de mai multe categorii de diferențiere. Orice recunoaștere se bazează pe un act al memoriei, noi nu identificăm lucrurile decît în măsura în care le atribuim, prin educație sau prin imaginația individuală, un sens, adică o realitate. Ceea ce Saussure a spus despre limbaj trebuie spus de asemeni despre artă; trebuie să se facă distincția între momenclaturile verbale sau figurative și facultatea care le-a făcut posibilă elaborarea [5]. În artă, ca și în lingvistică, punctul de vedere creează obiectul; delimitarea, decupajul sînt legate nu numai de impresia sensibilă, ci și de o primă schiță de conduită, din care se vede numai o anumită conformitate cu legile fizice ale universului. Adevăratele raporturi dialectice ale imaginii sînt raționale și nu obiective. Semnul este produsul unei invenții. Semnele plastice se înlănțuie în sisteme purtătoare de semnificații în memorie și în imaginație, nu în real. Artistul concepe Forma în sensul cel mai apropiat de matematician, mai mult ca un cadru de orientare decît ca o limitare. Și datoria lui este de a da formă și măsură universului [6]. Noțiunea unei arte care

---

[5] Cf. F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1955.

[6] Distincția între forme — o serie de obiecte oarecare, de monumente sau de tablouri, care constituie stilurile — și Formă — principiul de organizare, modelul, nu concret, ci inventat și organizat pe planul imaginarului, cel care va constitui tipuri pe care le reproduc lucrărilor de serie, este capitală. Tocmai din cauză că n-au stabilit-o clar, teoriile formei, aplicate în special operelor de artă, s-au lovit de dificultăți considerabile. Voi relua, în altă parte, această teorie. Ea se leagă, de altfel, de o problemă care depășește cu mult tipologia artelor. Asupra relațiilor dintre teoria Formelor plastice și figurative și cea a Formelor

n-ar face decît să transmită «idei», elaborate prealabil, prin alte sisteme semnificative în prealabil constituite, se lovește de mecanismul văzului. În măsura în care este artă, și literatura se conformează acestei definiții. «Orice lucru constă în modul de execuție... prin lectura textelor ne întoarcem la starea primordială.» [7]

Louis Jouvet se gîndea aici la teatru, un teatru făcut pentru a fi spus, iar nu citit cu ochii. Esențialul este de a înțelege clar că arta nu este numai o speculație și un vis, ci un act și una din căile cunoașterii. Ea nu poate fi considerată ca o formă secundară de manifestare a ideilor. De altfel, semnul plastic este, prin natura sa, diferit — pentru că este specific — de semnul verbal. Acesta din urmă servește ca suport unor serii foarte diferite de manifestare și este format din elemente mult mai fixe decît semnul figurativ. În gîndirea figurativă nu numai raportul dialectic dintre real și imaginar, ci și relația dintre semnificant și semnificat e diferită de gîndirea verbală. Semnul figurativ este mai mobil și mai efemer, mai legat de actul constelant care produce opere constitutive de ansambluri omogene, decît semnul verbal. Nu se poate asimila semnul plastic cu fonemul. Este un motiv în plus pentru a contesta legitimitatea unei doctrine, care nu face din artă

---

matematice, cf. îndeosebi, articolul lui G. BOULIGAND: *Théories et jeux. Aspects et tendances*, în *Revue générale des Sciences*, 1954; *Sur la pensée mathématique*, în *Journal de Psychologie*, 1954, 3; *Sur quelques aspects de la recherche théorique à partir de l'idée d'un repérage de pensée*, în *Journal de Psychologie*, 1957, 4; și Y. LEGRAND, *Structures et explication biologique*, în *Journal de Psychologie*, 1952, 1; *Physiologie de quelques phénomènes visuels*, în *Journal de Psychologie*, 1956, 1.

[7] Louis JOUVET, *Le comédien désincarné*, Paris, 1955; «Totul este mai întîi corporal... Textul capătă sens numai cînd este spus, cînd este pronunțat în scenă sau în altă parte, dar numai cînd este spus și cînd este scris... Trebuie să se regăsească o analogie fizică bazată pe simpatie... Textul este un rezultat, trebuie să fie regăsit în starea primordială», pp. 84, 88, 144, 149 etc.... Elementele unei estetici bazate pe relația istorică dintre operă și mediu nu lipsesc, dar trebuie să uităm pe *Laocoon*.

decît o formă accesorie a posibilităților omului de a da formă datelor simțurilor sale.

2. Asupra noțiunii de viziune a lumii. Tot ceea ce am spus mai sus despre natura semnului plastic ne ajută să înțelegem caracterul contestabil al noțiunii de viziune a lumii, așa cum o înțelege Roland Barthes. Ideea că rostul artistului este de a da formă unui anumit număr de noțiuni pe care un grup social și le-a format, pentru folosirea exclusivă a funcției verbale sau a activităților sale practice, implică o ignorare totală a naturii semnului. De asemenea, ideea după care un sistem de gîndire se impune, în general, unei societăți, independent de forma sa de expresie, este mai mult decît contestabilă, chiar pe planul semnelor verbale [8]. Faptul de civilizație constă tocmai în elaborarea dialectică de către un grup uman dat a unor acte și reprezentări — semne și semnificații — adaptate strict intențiilor sale. Ideea scriitorului sau a artistului care scrie după dictarea unui *genius* ne conduce la cea mai naivă iconografie: evanghelistul scriind după dictarea unui înger, ca și sfîntul Luca pictînd portretul Fecioarei. Sîntem, în plin secol al XX-lea, la nivelul parabolelor. Cine a spus, oare, că epoca noastră n-ar crea mituri? Desigur nu Roland Barthes. Maurice de Gandillac a publicat recent un volum foarte necesar: traducerea unei lucrări a lui Lukács asupra semnificației prezente a realismului critic [9]. L-am citit cu pasiune; căci, puțin familiarizat, recunosc, cu ansamblul operei lui Lukács, îmi făcusem despre ea o idee care se dovedește foarte puțin conformă cu realitatea. Regăsim desigur, în acest volum, întreg vocabularul pe care se bazează teoria viziunii asupra lumii. Dar perspectivele sînt cu totul altele. De fapt, analizele lui

[8] Cele două cărți ale Suzannei K. LANGER, *Philosophy in a new key*, New York, 1948, și *Form and feeling*, Londra, 1953, constituie cel mai bun rezumat al principiilor pe care se bazează teoria simbolistă a artei.

[9] Georg LUKÁCS, *La signification présente du réalisme critique*, Paris, (Gallimard, Coll. « Essais »), 1960.

Lukács apar cel puțin aici, mult mai puțin ca produsul unei teorii generale a cunoașterii decît în perspectivele unei analize « istorice » a unei situații determinate, aceea a literaturii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Sub pana lui Lukács, găsim, fără îndoială expresii ca « realitatea conceptuală a epocii », referințe la o tendință fundamentală, care condiționează toate fenomenele ; dar esențialul analizelor, realmente pasionante, care constituie lucrarea corespunde unei alte intenții. Este vorba, pentru Lukács, de a pune în balanță, într-un context cît mai « istoric » cu putință, două concepții asupra artei și asupra vieții, care caracterizează epoca noastră, și care se înfruntă în ochii săi, într-o viziune, de altfel, destul de manicheistă asupra istoriei. Scopul său este de a opune realismului burghez al societății capitaliste adevăratul realism al societății socialiste. Lukács înțelege să demonstreze că este greșit să se considere avangarda ca singura formă posibilă și vie a artei în epoca noastră. Se prea poate ca, în fața unui realism critic și mediocru, care în societatea burgheză ajunge mai degrabă la naturalism decît la adevăratul realism, arta de avangardă să fi apărut ca singura formă posibilă de protest contra imperativelor morbide ale unui stil oficial. Dar aceasta înseamnă să se neglijeze posibilitățile *adevăratului* realism, singurul care poate să traducă adevăratele forțe ale epocii noastre. Ceea ce Lukács înțelege să laude în fiecare stare socială, determinată în mod obiectiv, este o viziune rațională și optimistă, în care se manifestă o concordanță perfectă între destinul individului și cel al societății în devenire. Într-un cuvînt, pentru Lukács realismul, și anume realismul socialist, este în același timp o doctrină de artă și expresia unei credințe în viitorul socialismului. Lukács nu înțelege de loc termenul de realism în funcție de o doctrină speculativă asupra diferitelor forme de limbaj. El îl ia într-un sens imediat, în contextul unei situații mai degrabă politice decît istorice. El nu descrie o situație după ce a

încercat să reconstituie, în imaginație, felul în care se petrec lucrurile la scara istoriei; el proclamă că în societatea socialistă a timpului prezent există cea mai bună condiție posibilă pentru artă. De altfel, trebuie să aducem un omagiu admirabilului simț istoric și critic al lui Lukács, atunci cînd abordează detaliile situațiilor literare recente. El arată foarte convingător că la baza tehnicilor avangardei literare se află o viziune asupra lumii, demonstrație ce s-ar putea face cu ușurință și în cazul documentelor de artă; arată, mai ales, și tocmai în aceasta constă fără îndoială meritul principal al cărții, în ce raport precis, concret, istoric, se găsește forma estetică a romanului modern, față de luările de poziție politice ale autorilor. Rareori a fost atît de bine demonstrată legătura dintre o ideologie și o formă de artă, dar aceasta nu înseamnă că arta n-ar fi decît un substitut al limbajului. În perspectiva lui Lukács se află deci, pe de o parte, Joyce, Kafka, statismul, solitudinea, interioritatea, omul singur în fața absolutului unei lumi inumane, virtualul și drama care izbucnește atunci cînd el vrea să-și afirme personalitatea, să abandoneze rolul social pe care i-l destinează lumea înconjurătoare; pe de altă parte, Goethe, Thomas Mann, dezvoltarea armonioasă a omului legat de lumea înconjurătoare, obiectivitatea, sociabilitatea, individul care se situează în lume și ia în considerație posibilul. De unde, în domeniul esteticii: pe de o parte fantasticul, oniricul, incognito-ul, patologicul, angoasa, transcendența și, ca urmare, alegoricul, iar de cealaltă parte ordinea relațională și dialectică a omului, a lumii înconjurătoare și a universului, personalitatea și punerea în perspectivă a actelor și intențiilor, timpul real, universalul și, prin urmare, tipologia caracterelor. Or, în loc să se insiste asupra caracterului pozitiv, deși discutabil, al acestei analize estetice întemeiate pe istorie, nu s-au reținut din Lukács, în definițiile curente, decît anumite puncte de doctrină, precum afirmația că există o structură precedînd opera și care provine din natura intimă și

permanentă a omului însuși. Este însă foarte evident că dacă puterea artistului se mărginește la a alege dintr-un număr, prealabil determinat, de scheme de gîndire sau de forme posibile — structuri stabile care aparțin speciei și nu individului — puterea artei se reduce, pînă la urmă, numai la un înveliș de forme sau de structuri limitate și predeterminate de nu se știe ce divinitate. Hotărît, ne mișcăm tot în mit, prelungim încă domnia neoplatonismelor. Cea de a doua Renaștere și-a găsit aici un resort, legat firesc de faptul că ea se întemeia pe atașamentul ei voluntar la o cultură. Ce paradoxală este epoca noastră, care, la trei secole și jumătate după Bacon, în secolul demiurgilor, se leagă cu disperare de forme de gîndire care aparțin unei alte epoci a aventurii tehnice a umanității [10].

Nu e vorba, bineînțeles, de a nega transferurile, de a nega recurența structurilor, ci de a revendica o distincție fundamentală între mai multe tipuri de opere ale artei sau ale spiritului. Unul din motivele principale pentru care dezbaterile estetice se reduc mereu la aceleași noțiuni este faptul că nu se face distincția între Formă și forme. Orice operă de artă, orice operă a spiritului, este plasată pe același plan. Nu există, oare, o diferență de natură între operele care, într-o categorie oarecare a activităților umane, rezultă dintr-o imitare sau din repetarea unui obiect deja existent și cele care instaurează un nou sistem? Răspîndire și creație, modele concrete, modele abstracte, categorii ale genezelor și categorii ale difuzărilor. Saussure ne-a învățat că tot ceea ce este în social a trecut, la un moment dat, prin

---

[10] Țin să semnalez aici interesul extrem al cărții lui Paolo ROSIL: *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Bari, 1957. Această lucrare se leagă de o serie de studii ale autorului și ale lui R. GARIN asupra dezvoltării formelor retoricii, în legătură cu dezvoltarea gîndirii clasice. Ca și pentru problema Formei și a formelor, nu pot decît să pun problema, rezervîndu-mi dreptul să dezvolt subiectul cu altă ocazie, în perspectiva sa necesară și foarte amplă.

individual[11]. Pentru a ne plasa pe singurul plan care ne reține astăzi atenția, să notăm că nu s-ar putea utiliza, în această manieră, pentru istorie, operele care constituie serii și cele care introduc un nou sistem. Să lăsăm la o parte dezbaterea capitală, în legătură cu întrebarea în ce constă invenția — descoperirea de raporturi sau utilizare de scheme mintale determinate. În orice caz, nu există nici o îndoială că, dacă la un moment dat jocul se schimbă, dacă se văd apărînd semne noi, noi forme, noi modele — și ar trebui să fii orb ca să nu le vezi — aceasta se datorează faptului că, pe de o parte, nu toate monumentele, toate operele pot fi reduse la un singur tip, determinat de către o relație unică între individ și societate, între semnificant și semnificat, și pe de altă parte, istoria nu înregistrează și nu ține cont decît de continuități.

3. Despre materialul istoriei: permanențe și mutații. După Roland Barthes ar exista serii de acțiuni și de obiecte, destinate, prin natură, unei semnificații istorice privilegiate. Scopul istoriei ar fi să reconstituie aceste ansambluri. Tot ceea ce este propriu-zis individual nu intră în preocupările ei. Astfel, numai formele instituționalizate ale vieții ar constitui materialul unei istorii care

[11] Cf. SAUSSURE, *Cours de linguistique*... pp. 138, 196, 231 și passim. Cele două principii esențiale ale teoriei lui Saussure, pe care este necesar să le aplicăm urgent artelor, se exprimă astfel: orice schimbare este mai întîi produsul unei inițiative individuale, dar pătrunde în limbă numai cînd comunitatea și-o însușește; — natura nu pune la dispoziție omului limbajul, ci facultatea de a crea un limbaj. Trebuie să adăugăm că un al treilea principiu așezat de către Saussure la baza teoriei sale: forma semnului nu interesează sistemul, p. 163, nu se aplică artelor. Indicînd analogiile care există indubitabil, între limbajul verbal și limbajul artistic — sau mai bine limbajele artistice, întrucît arhitectura nu s-ar putea identifica cu pictura, sau cu limbajul matematic — nu pierdem din vedere specificațiile. Ca și problema formelor și a Formei, ca și aceea a raportului dintre retorică și ceea ce s-ar putea numi discurs, sau mai bine sistemele dialectice ale realului și imaginarului, această problemă a analogiei diferențiale dintre limbaj și artă necesită expuneri speciale.

ar recuza nu numai evenimentul, dar și imbricarea în prezent a indivizilor și a grupurilor, a cauzelor și a efectelor. Avînd drept scop reconstituirea faptelor sau ansamblurilor care au rezistat timpului, istoria se va feri, în mod legitim, de orice apreciere de valoare și de orice luare în considerare a eforturilor umane care nu au avut drept rezultat repetiția. Din însuși destinul oamenilor care au făcut istoria, ea ar recuza tot ceea ce a rămas în afara liniei majore a unui destin apreciat — căci noțiunea de valoare, cu toate că este respinsă, se impune — urmînd variațiile unei acțiuni asupra masei, care, de cele mai multe ori, deformează, totuși, pînă la a-l face de nerecunoscut, un impuls care nu se lasă surprins cu adevărat decît în complexitatea adesea contradictorie a vieții. Este de remarcat că tocmai apărătorii unei școli care a revendicat inițial drepturile istoriei vii sînt aceia care elogiază astăzi o istorie instituționalizată. Acum cîteva săptămîni auzeam susținîndu-se, în mod curios, aceeași teză de către un istoric de artă foarte ortodox și foarte dornic să stabilească calitatea «științifică» a metodei sale. El se credea savant pentru că, spunea el, pentru el un obiect este un obiect, un fapt este un fapt, pentru că istoria artei nu era estetică. Și spunea, cu titlu de exemplu, pentru a respinge o tentativă de interpretare a fomelor literare în funcție de prezent, că un măr este un măr, nimic altceva decît un măr.[12] Exemplu nefericit pentru un istoric al artei. Căci, de la Cézanne, tocmai mărul a jucat un mare rol în dezvoltarea artei moderne. Chiar fără a mai

---

[12] Intervenția lui R. WITTKOWER la Congresul organizat asupra problemei metodelor în domeniul Istoriei ideilor de către Societatea Internațională pentru Istoria ideilor. Cambridge, august 1960, era provocată de către o remarcabilă comunicare a lui Julian MARIAS asupra romanului personal contemporan, considerat ca o mărturie istorică și sociologică. Marías, care se străduiește să aplice în literatură metode analoge celor pe care le sugerează, aici în domeniul artelor figurative, este autorul unei excelente lucrări despre Miguel de Unamuno, Madrid, 1942.

reaminti că, şi în viaţa curentă, există mere şi mere, fără a mai face o glumă facilă asupra pericolului care există uneori pentru oameni de a prinde din zbor primul măr venit, era uşor să i se fi replicat că toată problematica artei moderne s-a născut în ziua în care Cézanne a descoperit că, pentru artist, mărul nu e măr ci un subiect de observaţie, zi în care, conform unei expresii a lui Robert Delaunay, el a «spart compotiera», adică a repus în cauză raportul dialectic dintre om şi univers[13]. Ajutaţi în această privinţă de întîlnirea dintre civilizaţiile occidentale şi civilizaţiile îndepărtate, artiştii au fost printre cei dintîi care au înţeles, la începutul acestui secol, că problema configuraţiilor e aceea a relaţiilor, actuale, între senzaţii şi cadrele incontestabile ale memoriei şi că ea furnizează una din căile deschise gîndirii şi acţiunii umane, ca şi problema abordată exclusiv de la Renaştere încoace, a proiecţiei ortometrice şi monoculare a obiectelor considerate ca constitutive ale realului, în singura perspectivă a unui anume tip de civilizaţie. Nu cred că ar fi cu adevărat necesar să mai pledez pentru cauza unei istorii legate de formele structurale ale evenimentului, istorie mai degrabă problematică decît descriptivă. Ceea ce aş vrea să mai elucidez este o altă consecinţă a doctrinei expuse.

Dacă istoria nu are contingenţă decît cu ceea ce s-a afirmat în instituţional şi în durată, adică cu permanenţele, ar trebui fără îndoială să admitem că ea este o ştiinţă fragmentară, dacă nu chiar infimă, lăsînd altor discipline complementare grija de a elabora nu numai o estetică dar tot atîtea ştiinţe particulare cîte funcţiuni diferenţiate există, legate de capacitatea omului de a crea configuraţii capabile să modifice acţiunea sa în univers. Pe de altă parte, ar trebui oare să credem că pentru om contează numai ceea ce ce este susceptibil să devină lege pentru foarte

[13] Cf. Manuscrisele inedite ale lui Robert Delaunay, pe care le-am publicat în 1957, p. 72.

mulți? Ar trebui, oare, să considerăm că între conținutul instituționalizat, care a fi istoria, și discontinuul individual există o antinomie care-l pune pe om, în mod iremediabil, în contradicție cu el însuși și care limitează participarea sa efectivă la istorie la cîteva momente, în care el descoperă o structură mai eficace pentru alții decît pentru el? Că, în fond, omul n-a fost creator decît la originile sale, că, în aplicațiile sale, el nu face decît să dezvolte aceeași raționalitate, aceeași logică, că puterea sa nu constă decît în facultatea de a regăsi schema de gîndire sau de acțiune latente în constituția imuabilă a spiritului său? Că între mutație, pe care este totuși greu să o negi, și serie nu există nici o punte, nici în doctrină, nici în contextul experiențelor individuale? Că evenimentul ar aparține categoriei întîmplării, iar descoperirea formei domeniului reflexelor condiționate?[14]

Faptul că există o diferență de natură între faptele de creație — apariția tipurilor — și faptelor de permanență și de difuzare nu implică de loc, pare-se, acea consecință extremă ca una din serii să trebuiască să fie ținută în afara istoriei. Este justificată dorința de a cunoaște limpede natura diferită a problemelor, dar se pare că nu se poate face istorie adevărată dacă nu se iau în considerație, în același timp, atît faptele de stabilitate, cît și procesele de creație. O idee nu se răspîndește, ea nu se socializează decît în măsura în care este acceptată; orice idee, orice formă trebuie să fie, mai întîi, « demonstrată», ca o teoremă matematică. Or, nu toate teoremele găsesc aceeași difuzare și aceeași aplicare împinsă la extrem, și totuși studiul lor nu se poate face în funcție numai de eficacitatea lor pragmatică. Ar însemna să negăm atît coerența matematicii cît și faptul că sursa și valoarea ipotezei depinde

---

[14] Carlo DIANO, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Veneția, 1956. Încă o lucrare fundamentală care a trecut pînă acum neobservată. Ea face, într-o manieră pasionantă, distincție între Formă și eveniment.

nu de aplicațiile ei ci de propria ei coerență, de relația ei cu virtualul și nu cu mica parte realizată din consecințele sale posibile. Istoria este descrierea atît a genezelor, cît și acea a dezvoltărilor. Omul nu are numai puterea de a reproduce, de a trage consecințele unei conduite dobîndite, ci și capacitatea de a schimba ordinea relativă a actelor și a reprezentărilor sale. Ideea de creație nu implică, de altfel, pe aceea de descoperire sau de invenție a tuturor elementelor puse în combinație pentru a constitui noua formă. Puterea ei este mai degrabă constelantă decît generatoare de atomi. Apariția formei seamănă mai mult cu o fluctuație decît cu o creație *ex nihilo*[15]. Aruncînd o privire împrejur, la simpla scară a unei vieți umane, este ușor de constatat că modurile de expresie, ca și cele de acțiune ale oamenilor, sînt în perpetuă stare de transformare și, de asemenea, că fiecare dintre noi aparține unui număr considerabil de celule primare, atît în ce privește comportamentul său, cît și ideile. Noi participăm la niveluri de cunoștere și de cultură infinit diferențiate. Cutare matematician de prim rang, infinit mai avansat decît contemporanii săi, în domeniul respectiv, acționează, în practica existenței, în funcție de reflexe și obiceiuri seculare. Nici unul din noi nu este în întregime omul reprezentativ al unui tip sau al unui grup. Același om este inginer și meloman, este în pas cu cea mai nouă tehnică și rămas în urmă în ceea ce privește muzica. Nu există nici oameni, nici societăți monolite. Artele, în special, sînt un loc de întîlnire pentru indivizi provenind

---

[15] Pierre AUGER, *L'homme moléculaire*, Paris, 1952. În această carte putem găsi, de asemenea, subiecte remarcabile de reflecție asupra stărilor de echilibru și de expansiune, asupra entropiei și creației evolutive, asupra transferurilor de ordine și asupra asimetriilor. Sînt mai puțin de acord cu autorul cînd este vorba de vederile sale relative la operele de artă, prea influențate de ideile curente și neacordate cu vederile sale personale de savant. Nimic nu dovedește mai bine imposibilitatea de a considera o interferență între discipline ca ducînd la un simplu transfer de concluzii.

din grupurile cele mai diferite. Pe stradă, în piețe, în clădirile publice vin în legătură oameni foarte diferiți între ei. Monumentele constituie, în aceeași măsură ca și toate produsele obiective sau instituționalizate ale activității oamenilor, martori multipli, ambivalenți. Ele ne dau indicii pentru a reconstitui rețeaua infinit de delicată a relațiilor dintre oameni. A vorbi despre istorie ca și cînd o singură formă de realitate ar fi comandat pe celelalte, înseamnă, mi se pare, să lași să-ți scape istoria. Scoul istoriei este tocmai de a reconstitui conduite umane în interacțiunea și mobilitatea lor. Pentru a ajunge la aceasta, este important să se facă loc tuturor elementelor, atît celor care înregistrează permanențe, cît și celor care lasă să se surprindă momentul în care se produce un fapt nou.

De bună seamă, nu cred că există *prolem sine matre creatam*. Dar suma elementelor nu constituie ansamblul. Omul, ca și istoria, este determinat de un anumit moment de echilibru, care, uneori, perpetuează, iar alteori, mai rar, transformă actualul. Pentru o istorie cît mai completă este necesar să se ia în considerare toate operele omului. Or, operele de artă aduc un material de informare la fel de precis ca oricare altul cînd e vorba de a ști cum au acționat oamenii și cum au judecat ei la un moment dat. Asta nu înseamnă numai genialitate, ci și tehnică. Este un domeniu încă foarte puțin cunoscut, pentru că nici amatorii, nici istoricii n-au vrut, cu adevărat să-l considere ca pe una din formele fixate și fundamentale ale activității umane. Indispoziția de care dă dovadă Roland Barthes este tocmai această adecvare între mijloacele noastre de aderare și un material care ne scapă. Dar nu există nici un motiv de a șterge cu buretele înainte de a încerca o abordare metodică a problemei.

4. Asupra limbajului, normă a altor activități semnificative. Fără exemple, orice discuție doctrinală ar fi zadarnică asupra acestui punct. Problema semnului nu se poate rezolva în trei

fraze. Mi se pare că aceste observații au precizat destul rezervele care trebuie să fie făcute în legătură cu subordonarea semnului plastic față de semnul lingvistic. De fapt, problema teoretică n-a fost niciodată pusă și explorată cu adevărat. Nu se înregistrează decît afirmația, desigur parțială, a lingviștilor. Ei au o situație privilegiată pentru că sînt singurii care au o doctrină a lor. Este evident, totuși, că în epoca noastră un număr considerabil de oameni sînt sensibili la semnul optic, dezminţind astfel concluziile filologiei. Și este de asemeni evident că aplicarea la istoria artelor a metodelor și a concluziilor filologice nu permite să se atingă în operele de artă decît ceea ce este comun activităților verbale și plastice. Tocmai această situație provoacă dezbaterea pe care am abordat-o, dar care este larg deschisă, de altfel, de o jumătate de secol, în fața publicului, iar în istorie, de cînd există, pe de o parte, literați, filozofi și savanți, și pe de altă parte, artiști. Am greșit cînd am recunoscut existența limbajului plastic adaptat unui tip de acțiune și unor conduite reprezentative și stabile în umanitate — prin care citim, de la cea dintîi privire și judecăm fără să le înțelegem opere create de către civilizații care ne sînt, de altfel, în întregime străine.

Decît să formulăm asupra acestei teme afirmații imposibil de justificat fără materialul necesar, credem că e mai bine să arătăm, în încheiere, domeniul în care, după cît se pare, istoria poate, de pe acum, să interpreteze mărturia artei într-o perspectivă de utilizare mai largă a surselor nescrise ale istoriei civilizațiilor.

Odată emis faptul că arta nu constă în prezentarea de modele, de acțiuni sau de cugetări, formate, în prealabil, în afara ei; de îndată ce vom înțelege că ea acționează conform unei rațiuni care îi este proprie și că produce opere care nu sînt numai reflexul material și intelectual al altor activități ale spiritului; de îndată ce ne dăm seama că ea se manifestă la nivelul actului individual înainte de a deveni, eventual, o insti-

tuție, sîntem siliți să o considerăm ca pe orice formă de activitate specifică omului, sub dublul ei aspect, concret și mintal. Astfel spus, arta trebuie să fie studiată ca generatoare a unei colecții de obiecte și ca martor al unui tip particular de rațională. Ea ni se prezintă ca un lucru ce constituie un dublu utilaj, material și mintal, a cărei cunoaștere îi este absolut necesară istoricului.

1. Utilaj material, noțiunea este simplă pe înțelesul tuturor. Un monument, un pod, un palat, o biserică, o piață, o casă n-au fost construite în abstract. Ele servesc unor nevoi individuale și colective. Aflăm, analizîndu-le, un număr foarte mare de lucruri asupra capacităților tehnice ca și asupra organizării sociale a unui grup. Un tablou, o statuie sînt de asemenea funcționale și se admite, în general, împreună cu etnologii, că dorința de a împodobi materia constituie o necesitate fundamentală a omului în societate. Pe de altă parte, arheologia ne-a arătat tot ceea ce cunoașterea unor obiecte, avînd în același timp un caracter utilitar și simbolic, ne dezvăluie asupra societății care le utilizează. Operele de artă care nu sînt nici strict utilitare, nici pur gratuite, se înscriu în categoria obiectelor de civilizație. Numai cîteva spirite invidioase și mărginite — cum a fost odinioară Ed. Faral — neagă încă această evidență.[16] De altfel, noțiunea de obiect de civilizație nu se aplică numai operelor de artă: anumite instituții și anumite produse ale activităților verbale constituie, de asemenea obiecte de civilizație. Este o greșeală să se creadă

---

[16] Darea de seamă asupra cărții lui Jean MARX, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, 1952, publicată de către Ed. Faral în *Romania*, LXXIII, 1951, p. 262 și urm. este între altele apăsătoare pentru memoria autorului ei, judecăți mediocre, formă insolentă. Dar Ed. Faral nu este singurul erudit care refuză orice perspectivă nouă, în afara formelor unei culturi exclusiv tradiționale. Este evident că violențele sale traduc un sentiment personal, puțin cam penibil, de inferioritate. Cf. p. 103.

că există funcțiuni complet distincte ale spiritului și care se exprimă pe de-a-ntregul și exclusiv prin serii de acte și de obiecte determinate. Așa cum fiecare om aparține unor niveluri multiple și variate de civilizație, fiecare obiect este și el angajat, în același timp, în mai multe categorii ale activității noastre. Complexitatea este legea oricărei existențe, atît pentru indivizi cît și pentru opere. Orice ființă — orice obiect — este pe de-a-ntregul istoric, dar nu participă în mod egal și în toate momentele existenței sale la toate dimensiunile istoriei.

Pe de altă parte, orice societate a avut arta sa. Aceasta este o sursă universală de informație. Dar nu toate artele sînt totdeauna reprezentate în orînduirile sociale, în toate epocile. A existat întotdeauna artă, dar nu toate artele. După cum nu sînt toți matematicieni sau oratori, tot așa nu toți oamenii sînt artiști. Dacă arta este totdeauna materializată în opere, ea nu este prezentă în fiecare act uman. Drept urmare, ea trebuie să constituie obiectul unei vaste cercetări la nivelul obiectului, fiind evident că acest termen înglobează nu numai obiecte care se consideră artistice, dar toate cele în care se manifestă o calitate.

2. În această perspectivă se înțelege că arta reprezintă nu numai unul din utilajele materiale, dar și unul din utilajele mintale ale omului care trăiește în societate. Deși inseparabilă de o anumită tehnică, arta se deosebește totuși de tehnica pură. Scopul tehnicii este de a defini un proces de acțiune care transformă o știință în act; tehnica tinde, în plus, la repetiție. Scopul artei, al esteticii, este altul. Ea tinde să definească o putință — susceptibilă apoi să se transforme în act prin intermediul unei tehnici — iar obiectul său propriu este de a elabora nu seria ci tipul. Ea este cu adevărat artă numai cînd supune tehnica, care singură îi permite să se manifeste, pentru scopuri care se situează nu în real, ci în imaginar. Mai mult decît orice altă activitate umană, arta

este dialectică a realului şi a imaginarului.[17] Ea nu se confundă mai mult cu tehnica decît cu realitatea. În timp ce scopul tehnicii este imediat, cel al artei este îndepărtat, domeniul său este cel al formelor; arta se înrudeşte cel mai mult cu matematica. Ca şi un individ, o societate se prezintă, mai întîi, prin actele sale. Orice operă de artă ne conduce la proiect, la nivelul unde se schiţează actele. Intrăm în universul memoriei şi al imaginaţiei. Desigur, nu reuşim să facem acest lucru decît în măsura în care artistul şi-a materializat proiectul său, dar ceea ce face realitatea artei nu este unealta şi obiectul care servesc la prezentare, ci schema de acţiune care posedă, firește, caractere structurale.

Se face cu uşurinţă distincţia între poem şi cuvintele (sau caracterele tipografice) care servesc la comunicarea lui. Arta este comunicabilă prin tehnică, dar ea îşi are originalitatea sa esenţială, ca sistem de legătură a unui tip particular de reprezentări, bazate pe o interpretare dialectică a datelor pure ale simţurilor. Să notăm, în treacăt, că aceasta este raţiunea pentru care Impresionismul şi toate mişcările care au ieşit din el au zdruncinat din temelii statutul artei în societate, şi au provocat o revoluţie care depăşeşte, cu mult, nivelul modelor, cu consecinţe imense chiar pe plan utilitar.

Crearea de opere de artă, în aparenţă cele mai utilitare, ne informează totdeauna asupra a ceea ce într-un grup uman determinat am putea numi proiectul oricărei activităţi individuale sau colective. Reformîndu-şi arta, Renaşterea a încarnat,

---

[17] Dialectică a realului şi a imaginarului, problematică a imaginarului, toate aceste probleme le-am ridicat într-o lucrare consacrată analizei operei lui *Estève*, Paris, 1956. M-am străduit să arăt acolo, de asemenea, cum artistul urmînd cuvîntul lui Matisse, inventează, pe măsură ce se desfăşoară pînza. Lumea exterioară nu este singura realitate care constituie o operă; trebuie de asemenea, să se ţină cont de realitatea obiectului, care devine constrîngător pe măsură ce el se constituie.

într-adevăr, prin anticipație, în imaginar, puteri care apoi s-au manifestat în mod progresiv prin intermediul ansamblului activităților colective. Istoria nu poate să se lipsească de un instrument care îi permite să descopere legătura intelectuală dintre numeroasele acte care se traduc în obiecte pur figurative, căci coeziunea și mecanismul de producție sînt clarificatoare pentru toate celelalte forme de acțiune pozitivă sau conceptuală ale unei epoci. Documentul artistic este, în același timp, revelator al unor cunoștințe tehnice și al unor scheme de gîndire. El este la fel de sigur ca și documentul scris. De altfel, documentul scris este și el, uneori, unul din suporturile artei. Destule neînțelegeri actuale provin din faptul că societățile noastre, teribil de intelectualizate și formate, totdeauna, la școala retoricii clasice, nu concep altă logică decît pe cea scolastică Neo-platonismului latent i se adaugă un aristotelism impenitent. Speculația estetică poate să fie una din căile care ne va conduce spre o cultură modern, întemeiată pe remanierea experienței.

Epoca noastră, care tinde să rezolve toate problemele de conduită în termeni de limbaj, a pierdnt din vedere că cea mai mare parte a civilizațiilor au fost întemeiate pe o cultură a văzului și a auzului. În dorința de a întemeia orice logică pe un singur nivel de sisteme semantice, am pierdut din vedere că o civilizație implică o anume organizare a spațiului. Numai imaginația matematică și literară a făcut obiectul unui studiu metodic. Și totuși, relația dintre gîndire și acțiune se manifestă, în mod evident, în fabricarea oricărui obiect destinat să constituie cadrul material al existenței noastre. Conduitele nu se fixează numai prin intermediul discursurilor și teoremelor, ci și prin acela al obiectelor și al configurațiilor de semne muzicale sau figurative. E adevărat că pentru a fi din plin utilizate de către istorie artele au nevoie să fie studiate pentru ele însele, ca martore ale unei activități autonome și nu numai ca o îndemînare susceptibilă să dea formă

unei gîndiri determinate în prealabil. Întregul învățămînt al artelor este orientat spre comentariul literar și simbolic. Nu se arată valoarea specifică a operei, modul în care gîndirea plastică se exprimă direct, prin mînuirea unor valori ca proporțiile, culorile, ritmurile, intervalele. Orice tentativă de a elabora o știință a artei plecînd de la normele gîndirii verbale este dinainte condamnată; tocmai pentru că au făcut-o pînă acum, istoricii de artă se găsesc în impas.

Dar este periculos să revendici elaborarea unei estetici, care să nu fie aplicarea arbitrară a unor sisteme semantice legate de lingvistică sau de filozofie. Nu e vorba de a crede că cunoașterea izolată a artelor și tehnicilor conduce singură la o mai bună cunoaștere a trecutului și a prezentului. Mulți sociologi ai artei comit această eroare de a încerca să substituie disciplina lor celor care sînt la modă. Nu se mai poate scrie istorie și înțelege prezentul nici pornind numai de la cunoașterea artelor, dar nici în afara considerării lor. Nici istoria artelor, nici cea a politicii, nici cea a economiei nu vor putea vreodată să aibă pretenție de suveranitate. Fiecare din metodele care conduc la o istorie particulară ne deschide perspectiva asupra unui sector ireductibil al activităților umane. Istoria artei nu pretinde să aibă avantaj asupra celorlalte, ea nu urmărește nici să furnizeze singură informațiile necesare evocării unui mediu determinat. Trebuie însă să se recunoască faptul că nu poate fi ignorată. Ea permite să se obțină certitudini în domenii care, altfel, ne-ar rămîne ascunse. Caracterul intuitiv al comunicării ne izbește mai mult în materie de artă, întrucît acest tip de activitate a făcut pînă acum mai puțin decît altele obiectul unor reflecții și elucidări. Ea este un instrument insuficient, dar ncesar și obiectiv, al istoriei civilizațiilor.

3. Utilaje materiale și utilaje mintale, sisteme de semnificație încă insuficient studiate, artele ne furnizează informații totdeauna precise și deo-

sebit de bogate în domeniul a ceea ce am putea numi dimensiunile sau măsura civilizațiilor. Faptul fundamental al civilizației constă în adoptarea mai mult sau mai puțin rapidă, mai mult sau mai puțin vastă a unor conduite manifestate la origine de către un individ. Cea dintîi reprezetare a unei scheme de acțiune este totdeauna imaginară, limitată la un om, apoi la un grup; o formă de acțiune materializată într-un tip de operă servește de model unor indivizi care nu aparțin nici aceluiași spațiu și nici aceluiași timp. Operele de artă constituie jaloane prețioase pentru a recunoaște căile care au permis unor anumite tipuri de conduită să se răspîndească, astfel pe întreg pămîntul, intrînd în același timp în jocuri de combinații variate și asociindu-se în noi sisteme.

Evident, nu s-ar putea reda în termeni de mărime toate aspectele care definesc o civilizație. Cu toate acestea, este sigur că un mare număr din caracterele sale depinde de ceea ce am putea numi dimensiunile sale. Odinioară cetatea greacă a fost unul din modelele cele mai perfecte pe care ni le-a lăsat istoria, atîta timp cît s-a menținut în limitele unui număr determinat de cetățeni. Diferitele forme de stat și de societate sînt totdeauna legate de numărul de indivizi pe care trebuie să-i integreze și de proporțiile relative ale diferitelor grupuri care se formează, în mod necesar, în funcție de specializarea funcțiilor. Abia dacă mai este nevoie să reamintim lucrările lui Dumézil, care ne-a dezvăluit relația existentă între mituri, povestiri și structura societăților indo-europene. În zilele noastre, brutala creștere a corpului societăților este cea care duce la ruptura tuturor cadrelor.

Într-un alt sens, noțiunea de dimensiune și de măsură joacă un mare rol în definirea civilizațiilor; o formă de societate este legată de o arie de răspîndire, care determină resursele materiale de care ea dispune și, în funcție de răspîndirea lor mai mult sau mai puțin întinsă, îi impune activități particulare. E suficient să reamintim rolul jucat de către cursa după materii prime încă de la origi-

nile istoriei — trecerea de la viața nomadă la viața sedentară este reultatul fixării la sol a celor dintîi comunități. Această fixare este legată de definirea primelor activități estetice, revelatoare ale celor mai înalte forme de civilizație pe care le-a cunoscut lumea. În mod simultan, o civilizație tinde mereu să se răspîndească, ea posedă o forță de propagare care ține de instinctul de conservare și de dominare pe care-l posedă fiecare om. Or, tocmai prin artă își materializează, în mare parte, societățile, pentru ele însele și pentru exterior, principiile care orientează și justifică acțiunea lor zilnică. Noțiunea unei dimensiuni a civilizațiilor implică deci căutarea tuturor surselor și tuturor prelungirilor atestate ale unei forme de viață date. Aceasta atît în cadrul vieților individuale cît și în cel al vieții colective. De îndată ce se admite că, într-o epocă, există nu numai o formă de cunoaște și de acțiune, ci mai multe, care corespund unor straturi acumulate, ca să spunem așa, cu greutate de către istorie, devine evident că istoria unui individ sau a unui grup uman oarecare reclamă mai întîi distincția acestor niveluri diferențiate. Dacă nu pornește de la o analiză riguroasă a nivelurilor culturii, o tipologie a civilizațiilor rămîne formalistă. Totdeauna trebuie să ne întrebăm la ce moment al trecutului, la ce nivel ne trimite fiecare act individual sau colectiv fiecare schemă de gîndiri. În ultimă analiză, noțiunea unei dimenisiuni măsurabile a civilizațiilor ne face să concepem necesitatea de a evalua fiecare formă de gîndire sau de acțiune, atestată de operele de artă, atît în extinderea sa spațială și temporară, cît și în funcție de locul pe care îl ocupă în ansamblul activităților unui om sau al unui grup. În acest domeniu al cercetării, artele ne furnizează, fără îndoială, jaloane deosebit de prețioase și, fără ele, ar lipsi ceva oricărei evaluări a ceea ce se poate numi potențialul unui model și al unei culturi.

În această definiție a dimensiunii măsurabile a unei civilizații se găsesc incluse, de fapt, diferitele aspecte sub care poate să fie precizată va-

loarea documentară a artelor, în funcție de ambițiile legitime ale istoriei. Potențialitate și extindere a modelelor vechi sau noi în viața coerentă a indivizilor sau a grupelor; coerență internă și limite ale unei forme de cultură; înaintări care au permis modelului să circule pe întreg pămîntul atît în timp cît și în spațiu, artele furzează, asupra acestor puncte diferite, o imensă cantitate de informații precise, jalonînd căile istoriei și luminînd complexitatea tipurilor mintale. Studiul lor ne permite să identificăm transferuri atît în domeniul tehnicilor cît și în cel al structurilor imaginare. Extinderea în spațiu este, cum s-a spus, problema ariilor de cultură; extinderea în timp, aceea a permanențelor și a duratei. Omenirea nu uită nimic. Ea progresează și asimilează, utilizează căile scurte pentru a îngloba vechile experiențe. Euclid n-a încetat să fie «adevărat» după Einstein. Nici o inovație nu este făcută din creație absolută. Ceea ce face istoria este puterea pe care o au oamenii de a reordona materialul experienței lor, anticipînd, prin gîndire, realizarea. Formele nu sînt numai produse și martori, ele sînt, de asemenea, cauze ale unor opere și ale unor conduite. Cu toate acestea, cunoașterea trecutului și modelele de acțiune care orientează un om sau o societate condiționează dar nu determină formele noi de acțiune. Modelele, ca și actele izolate, sînt produsul unei alegeri între posibilități. Istoria este făcută atît dintr-o cunoaștere exactă a limitelor de expansiune a culturilor cît și din determinarea circumstanțelor în care se produc rupturile și inovațiile. Angajate, în același timp, în materie și în spirit, operele de artă nu pot fi respinse ca documente privilegiate ale unor aspecte altfel inaccesibile ale trecutului. Este clar că istoricii așteaptă, în mod legitim, ca arheologii și istoricii de artă să dobîndească conștiința prealabilă a caracterului operatoriu al creației plastice. Noțiunea de varietate a culturilor a devenit clară pentru toată lumea de vreo treizeci de ani încoace. Dar comoara operelor trecutului nu cons-

tituie numai un Muzeu imaginar, ilustrînd himerele omului în prezența unui real intangibil. Este timpul să se substituie unei estetici născute în secolul al XVIII-lea din credința în Frumosul absolut, o problematică nouă, legată de recunoașterea capacității omului de a informa pe cei din jurul său. Artele păstrează mărturia conduitelor unanime și a reprezentărilor anticipate, de la care plecînd s-au întemeiat culturile. Numai de două sute de ani se nutrește ideea unei funcțiuni independente a artei, dînd naștere unei serii de obiecte detașate de orice utilitate. Arta a fost întotdeauna concepută ca ultimul termen al unei acțiuni creatoare de obiecte necesare vieții colectivității. Ea își are locul său atît într-o societate tehnicistă, cît și într-o societate religioasă. Ea nu condensează secretele, limitate ca număr, ale unei înțelepciuni imuabile.

Annales, 1961

IV. SEMNIFICAȚIE ȘI FIGURARE

Pentru cine vrea să caute locul adevărat pe care îl ocupă artele în istoria civilizațiilor, termenii unei cercetări preocupate, în același timp, să contureze specificitatea artei și să o realizeze în în acea rețea de interacțiuni complexe care constituie realitatea culturilor, în prezent ca și în trecut, se pun în funcție de alte activități fundamentale, în prezent mai bine puse în valoare de către unele discipline elaborate. După cum am atras atenția în introducerea acestei lucrări, ar fi periculos să se adopte un punct de vedere prea strict istoric pentru a analiza un tip de activitate, o funcțiune, care nu s-a desfășurat prin opere decît în istorie, dar care ar risca să apară ca un fenomen de emergență dacă ar fi considerată pornind numai de la produsele sale, ca un fel de creație progresivă, colorată vag de o finalitate. Fie că e vorba de gîndirea plastică, de gîndirea matematică sau de gîndirea politică, ori de orice altă formă mare de activitate intelectuală, generatoare de diverse sisteme ordonatoare ale cîmpului de experiență nu trebuie să pierdem din vedere că se observă existența unui dublu demers: prin actele sale, prin operele sale, fiecare formă de gîndire devine conștientă de sine și se afirmă ca un mijloc de comunicare, dar, în nici un caz, nu-și fărîmițează puterile. Noi comitem adesea aceeași eroare ca și sălbaticul care își închipuie
 că a cedat din sine ceva fotografului care i-a luat

imaginea. Confundăm o facultate, o capacitate de a crea ansambluri ordonate, cu produsul, mereu inadecvat, al acestei activităţi. Tipurile de activitate intelectuală nu se consumă în lucrări care încarnează unele din capacităţile dar nu esenţa lor. Este deci absolut necesar ca o sociologie a artei să-şi pună probleme unei cunoaşteri, ca să spunem aşa, imediate a condiţiilor în care se exercită un tip de activitate pînă acum fără valori. Fiind evident că această reflecţie, atît de necesară, asupra naturii proprii a activităţii estetice n-ar putea să se încheie printr-o simplă adăugare a unei discipline — psiho-fiziologice, de exemplu, ca psihanaliza — celorlalte discipline pe care sociologul nu poate să le ignore, activitatea specifică, fundamentală a spiritului, activitatea artistică trebuie să fie înţeleasă pentru ea însăşi, dar nu neapărat în sine.

Nu apărăm aici intuiţionismul, care nu este, cel mai adesea, decît un romantism sau o lene a spiritului. Dar este sigur că există o anume formă de conştiinţă legată de practica activităţilor estetice; că această conştiinţă poate fi considerată ca o intuiţie, la fel cu intuiţia matematică; că ea asociază creatorul şi spectatorul, între care stabileşte posibilitatea unui schimb de informaţii, iar caracterul său global şi imediat implică totuşi posibilitatea şi chiar necesitatea unei reflecţii în care se dezvăluie în mod progresiv calităţile obiective ale operei şi ale acţiunii care a modelat-o. Prin urmare, legitimitatea şi necesitatea unui studiu simultan al obiectelor, al operelor în care ea se materializează şi al unui tip de activitate, încarnat desigur în opere, dar care constă în actul generator al unei problematici, care tinde să organizeze, în funcţie de reguli convenţionale, cîmpul mereu în mişcare al percepţiilor sensibile. Opera de artă este, într-adevăr un loc în care se încrucişează elementele ieşite din domeniul percepţiei sensibile — a realului — şi o Formă, adică un sistem imaginar, arbitrar dar coerent, pentru că este generator de legi de cauzalitate. Realul, perceputul şi imaginarul sînt prezenţi, dar nici

unul nu este exclusiv. Obiectele, operele sînt elemente convenționale, care nu se identifică cu nici una din aceste categorii de valori; și ele sînt, în mod necesar, inadecvate oricărei definiții stabilite numai prin considerarea unuia singur din aceste tipuri de gîndire sau de cunoaștere, cu toate că sînt angajate în mod parțial în fiecare din ele. În secolul cinematografului, pentru a defini obiectul figurativ, este indispensabil să ne servim de noțiunea de releu. Așa cum luminile schimbătoare care tremură pe ecran nu constituie nici dublura unui real care poate fi izolat și reînnoit după voință, nici cea a imaginii născute în creierul cineastului și nici cea a nenumăratelor imagini care apar, în creierul spectatorilor, tot astfel nici formele nu corespund unui transfer obiectiv de fragmente decupate din univers și reperabile după dorință. Imaginile sau operele de artă nu constituie o dublură redusă, ori limitată în timp, a unui real stabil, exterior dezvoltării unui tip de activitate, valabil numai în perioade de timp și medii date. Arta nu este reflexul unei realități fizice sau sociale preexistente și disociabile de actele în care ea se integrează gîndirii noastre; ea nu este transferul, în alt sistem semnificativ de valori exprimabile și fără ea, nu este substitutul altor fapte și altor limbaje. Cu ajutorul noțiunii de imagine-releu putem pune în lumină diferențierea necesară între reprezentare și figurare.

Singura încercare originală din secolul al XX-lea în materie de estetică, aceea a lui Benedetto Croce, s-a născut din preocuparea de a afirma, fără prea mare respect pentru viziunea istorică a secolului al XIX-lea, primatul absolut al personalității creatorului. Ridicîndu-se, de asemeni, pe bună dreptate, împotriva concepției unei arte care se dezvoltă în afara artiștilor și a unei arte identificabile cu formele sau formulele deduse din analiza operelor odată construite, B. Croce elaborează o teorie a artei, opunînd poetica unei expresii creatoare tuturor esteticilor întemeiate

pe considerarea primă a obiectelor. El a situat astfel estetica pe planul istoriei spiritului, insistînd mai ales asupra caracterului absolut al oricărei creații sustrase, în ultimă analiză, oricărei istoricități adevărate. Întîlnirea dintre artă și istorie nu se face, la urma urmelor, decît în măsura în care societățile consumă produsele artei, fără să intervină cu adevărat în elaborarea lor. Herbert Read a rezumat foarte bine această atitudine cînd afirmă, la un moment dat, că orice creație este, mai întîi, produsul unei activități solitare și că nu se socializează decît în măsura în care este acceptată de către mulțime. Se stabilește, astfel, o distincție între artă și mijloacele pe care ea le utilizează pentru a se manifesta. Dar, denunțînd cu succes teoriile pur-vizibiliste — pentru a întrebuința formula discipolului său Ragghianti —, adică noțiunea unei arte figurative identificabile cu lanțul formelor succesive deduse în mod mecanic unele din altele, în virtutea unui fel de partenogeneză istorică, Croce se ridică nu numai împotriva formalismului, dar și împotriva tezelor imanentiste, care atribuie evoluției interne — viziuni ale lumii sau istorie a artei fără nume — responsabilitatea invenției. Scoțînd în relief rolul personal al creatorilor, Croce a deschis calea unei reînnoiri a gîndirii estetice. El este cel dintîi care afirmă că e vorba de o formă de gîndire — comparabilă în ochii săi cu gîndirea științifică — și nu numai de un sistem de notație a valorilor descoperite pe alte căi[1].

În practică, estetica lui Croce a rămas, din nefericire, abstractă. După cît se pare, tezele sale nu au determinat, cu adevărat, conținutul remarcabilelor lucrări istorice pe care el le-a consacrat hispanizării Italiei și culturii baroce. Estetica sa a rămas de fapt o poetică. Nu s-a stabilit, nici de către el nici de către discipolii săi, legătura cu

---

[1] B. Croce, *Estetica come Scienza dell'espressione e linguistica generale*, Neapole, 1900, H. READ, *Art and Society*, Londra, Faber, 1937, C. L. RAGGHIANTI, *L'arte e la critica*, Florența, Vallardi, 1951.

analiza directă a operelor de artă figurativă. A afirma că există, în afara timpului, o lume a artiștilor divini, în care Fidias se întîlnește cu Rafael, sau a reduce istoria artei la noțiunea felului cum este executată o lucrare artistică și la reconstituirea, extrem de arbitrară a dezvoltării interne și regulat progresive a operelor individuale, nu duce la precizarea raporturilor dintre real și imaginar, nici a celor dintre individ și societatea care îl formează și pe care la rîndul lui el o informează. De fapt, ne putem da repede seama că Benedetto Croce era mai mult filozof decît critic și, mai ales, mai sensibil față de scris decît față de figurativ. Este clar că opera lui a fost dominată de grija de a afirma, în vremea și în mediul său, poziții doctrinare, care au făcut din el conștiința unei epoci tulburate de afluxul doctrinelor violenței. Înțelegem foarte bine respectul care i se datorează pentru că a încarnat protestul omului împotriva dictaturii. Dar nici Croce, nici discipolii săi n-au definit această estetică, considerată ca fiind la antipodul scientismului, pe care o anunță fără însă să o practice. Făcînd din estetică știința expresiei, Croce n-a reținut decît una din fețele problemei. Opera nu se situează, pur și simplu, în raport cu gîndirea unui individ, ci ca o comunicare a acestei gîndiri unui anturaj. A reduce estetica la istoria gîndirii și a felului cum se execută operele de către artiști, admițînd implicit că lumea exterioară constituie un obiect pozitiv și imuabil de imitație, înseamnă a o reduce, a o devia și, în aceeași măsură, a o destina înserării în dezvoltarea liniară a unui lanț de forme. În ambele cazuri, se elimină orice considerare a dialecticii realului și imaginarului, căci se admite că opera de artă transformă în imagine un concept elaborat anterior. Se consideră deci că arta implică transferul unei realități într-un sistem de semne simbolice și, în ultima analiză, B. Croce își propune drept scop elaborarea unei cunoașteri a gîndirii estetice calchiate după legile gîndirii verbale. Făcînd din estetică știința expresisei, Croce a admis implicit caracterul anistoric al gîndirii —

ea este pentru el genetică, ceea ce nu este același lucru — dar a admis, de asemenea, că modul de execuție, tehnica, este un instrument folosit de o formă a gîndirii preexistente determinării Formei.

O astfel de atitudine este condamnabilă, atît din punct de vedere artistic cît și din punct de vedere filologic. « Fiecare operă este un anasmblu de semne inventate în timpul executării și pentru necesitățile cazului. Scoase din compoziția pentru care au fost create, aceste semne nu mai au nici o acțiune... Semnul este determinat în momentul în care îl întrebuințez și pentru obiectul la care trebuie să participe ». [2] Aceste fraze ale lui Matisse pun în lumină imposibilitatea de a formula o teorie valabilă a expresiei plecînd de la o doctrină insuficient de conștientă de problemele ridicate de către dialectica realului și a imaginarului și care, pe lîngă aceasta, consideră modul de execuție ca o acțiune de utilizare pur materială a unei intuiții capabile să ia cunoștință de sine numai pe plan intelectual.

La rîndul său, Marcel Granet, studiind civilizația chineză și abordînd unele probleme de interpretare și de descifrare atît a unor semne lingvistice cît și figurative, observa că limbajul ascunde, în întregime sisteme de atitudini destinate să permită oamenilor să figureze, în diversele ei aspecte, noțiunea civilizatorie pe care ei pretind să o exerseze asupra întregului mediu uman înconjurător, inclusiv universul. El a scos astfel în relief faptul că simbolurile n-ar putea fi privite ca abstracțiuni și nici ca substitute ale unor elemente pozitive, ci ca termeni ai unei problematici concretizînd atitudini care generează organizarea concertată a experienței. Omul își fixează destinl atît prin arhitectură cît și prin lucrările figurative pe care le elaborează, cît și prin cuvînt. Semnele figurative întruchipează o anume ordine a civilizației, ele nu înlocuiesc elemente date pe loc de către percepția comună sau de convențiile sociale.

---

[2] Citat de către R. ESCHOLIER, *Matisse*, Floury, 1937.

Toate semnele, fie că sînt suport al unor limbaje, al unui cod figurativ, al unui tip de activitate sau al unei raționalizări oarecare, apar ca posedînd un rol, nu de substitut, ci de medium, de releu, conform termenului mai modern pe care l-am propus. Orice semn figurativ, ca și orice semn verbal, fixează deci o încercare de sistematizare colectivă a universului, conform scopurilor particulare ale unei societăți determinate și în funcție de capacitățile tehnice și de cunoștințele intelectuale ale acestei societăți. În acest moment se vede că este imposibil de a considera arta ca un mod de execuție pus la dispoziția unei nevoi de expresie pur individuale.

Orice teorie care, de aproape sau de departe, tinde să considere arta ca fiind o știință a expresiei individuale, și orice teorie care implică ideea că arta este un substitut al unui alt mijloc de expresie sau al unui alt limbaj, se lovesc deci de aceleași dificultăți Și aceste dificultăți nu sînt mai ușor de depășit decît cele care se întîlnesc atunci cînd se urmează calea unei cercetări formaliste. Arta nu se găsește la capătul unei analize exclusive a semnelor pe care le întrebuințează și nici nu constituie produsul unui joc de imaginație individuală, detașat de instanțele unui mediu de civilizație — care n-ar putea de altfel să sugereze în mod colectiv, unui interpret docil temele compozițiilor sale.

Rezultă deci că orice estetică întemeiată pe o concepție a artei în care atît expresia cît și reprezentarea sînt considerate ca principii de bază se lovește de imposibilități care apar fie pe planul analizei directe a operelor fie pe planul problematicii generale a rolului jucat de artă în viața societăților. În fine, se observă că nici psihologia individului creator, nici determinarea unei relații simple între artist și societate, sau între obiectul figurativ și real — altfel spus, dialectica realului și a imaginarului — nu permit să se rezolve dificultățile.

Cu ocazia teoriilor formulate de către un Matisse sau un Granet, am constatat, așadar, importanța

pe care o capătă înlocuirea noțiunii de imagine, ca echivalent obiectiv sau înlocuitor simbolic al lucrului reprezentat, cu cea de imagine-releu. Am înregistrat de asemenea, în legătură cu tezele lui Granet asupra limbajelor din Extremul-Orient, interesul pe care-l prezintă o teorie a semnului, considerat ca mărturie, nu a realului, ci a unei voințe de organizare a cîmpului socializat al percepției, în funcție de o activitate ordonatoare a spiritului. Plecînd de la aceste observații, pare posibil să se degaje o metodă de cercetare susceptibilă de a ne conduce la o interpretare nouă a semnului plastic, interpretare care se bazează deci, pe recunoașterea a două fapte: semnul plastic nu este nici expresiv, nici reprezentativ, al unor valori proprii spiritului creator sau universului, ci figurativ; semnul plastic apare la capătul unui proces de activitate atît intelectuală, cît și manuală, în care se întîlnesc elemente provenite nu din doi termeni, realul și imaginarul, ci din trei: perceputul, realul și imaginarul. Tocmai pentru că semnul plastic este locul în care se întîlnesc și se interferează elemente provenite din aceste trei categorii de elemente, el nu este nici numai expresiv (imaginar și individual), nici numai reprezentativ (real și colectiv), ci și figurativ (legat de legile activității optice a creierului și de cele ale tehnicii de elaborare a semnului ca atare).

Ambiguitatea artei și a semnului care o susține, comunicînd-o, este esențială. Semnul figurativ este locul în care se întîlnesc valori infinit mai bogate decît ne închipuim atunci cînd ne mărginim a-l considera ca un echivalent, sub alte forme, al unor semne sau imagini susceptibile de a-l înlocui. Arta este locul în care se întîlnesc și se combină forțe active. Ea comportă inovare simultană, în spirit și în materie. Ea trebuie să fie studiată în sine, pentru că face posibil in decupaj al realului, conform unor modalități de percepție particulare. Arta este figurativă, nu pentru că ar constitui o oglindă a unei realități conforme cu ceea ce se percepe pe loc, imediat, sau cu ceea ce

este instituționalizat, ci pentru că pune la dispoziția indivizilor și societăților un instrument propriu de explorare a universului sensibil și a gîndirii și de traducere simultană, pe măsura dezvoltării sale, a observațiilor făcute și a legilor de cauzalitate, care stîrnesc permanent dubla cercetare paralelă, de înțelegere și de manifestare, în care se materializează o facultate, prezentă totdeauna, mai mult sau mai puțin, în istorie. În prezent se pare că dezvoltarea studiilor noastre se desfășoară pe mai multe căi, dintre care cîteva au găsit o ilustrare mai avansată în unele din studiile care formează această lucrare, iar altele necesită încă o abordare tatonaristă. O teorie a obiectului figurativ și a formei, o teorie a imaginii, o teorie a spațiului și o teorie a limbajului parcă trebuie să constituie principalele puncte de vedere de la care să pornească o cercetare destinată să pună bazele unei abordări atît sociologice, cît și estetice a operei de artă.

Am consacrat studiului obiectului figurativ o serie întreagă de cercetări, care au fost reunite în acest volum; dar este necesar să raționalizăm dezbaterea. Să observăm, în primul rînd, că noțiunea de obiect figurativ nu este decît o extindere a noțiunii de obiect de civilizație, elaborată ea însăși, la origine de către sociologi. Este adevărat că această noțiune ridică și astăzi rezerve agresive. Acum cîțiva ani, într-o lucrare excelentă, atît prin metodă cît și prin conținut, Jean Marx a studiat problema Graal-ului și a analizat raporturile existente între anumite obiecte ale legendei: tava, lancea etc... și fundamentele realiste ale unei epopei poetice, care dezvăluie un anumit stadiu de civilizație[3]. Aceste analize au avut darul de a provoca indignarea lui Edmond Faral, comentator foarte ortodox și livresc al legendei. Se cunoaște îngustimea de spirit care caracteriza pe mediocrul erudit care a fost Ed.

[3] Jean MARX, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, 1952.

Faral, așa că nu ne vom mai mira de grosolănia și de naivitatea unui atac care nu merită să fie amintit, decît pentru că demonstrează valoarea încă vie a noțiunii puse în cauză. Pentru un om ca Ed. Faral, o lance este o lance, o tavă este o tavă. Imaginea, obiectul, cuvîntul desemnează lucrul conform unei convenții pur arbitrare dar care, odată stabilită, determină o relație directă, în virtutea căreia există acoperirea perfectă și definitivă a cuvîntului și a ideii. Prin urmare, prin dispoziția cuvintelor se mînuiesc ideile și invers. Este deci absurd să se vorbească de obiecte de civilizație, întrucît obiectele nu sînt detașabile de suportul lor material și, prin urmare nu sînt susceptibile de o realitate imaginară sau figurativă. Poziția lui Faral reprezintă ultimul cuvînt al realismului lingvistic, sub forma sa cea mai primară cu putință. Ea are meritul de a ne atrage atenția asupra importanței reale a problemei ridicată de către existența obiectelor de civilizație și de către diferitele procedee de notație prin care le mînuim.

Dat fiind rolul pe care noțiunea de obiect figurativ îl va juca de-a lungul paginilor care vor urma, este cazul să-i precizăm sensul. Cum am spus, sociologii și, în special, etnografii sînt cei care ne-au ajutat să desprindem acest sens pornind de la noțiunea de obiect de civilizație care-i irită atît de mult pe cei de teapa lui Faral. Am terminat de curînd de citit un text al lui Georges Balandier care ilustrează atît maniera prin care oricine se străduiește să studieze în profunzime o societate ajunge la o noțiune de obiect de civilizație, cît și indispoziția pe care o încearcă nespecialiștii în fața operei figurative, în lipsa unei teorii a limbajului plastic, actualmente valabilă. În *Afrique ambiguë*, G. Balandier ne povestește cum a luat contact, pe teren, cu măștile inițiatice, ale societăților negre [4]. « Urăsc obiectele, mai ales cele care sînt privite ca produse ale artelor... obiectele în vitrină, tot atît de neputincioase în

[4] G. Balandier, *Afrique ambiguë*, Plon, 1957.

fața vizitatorilor ca și morții în fața mulțimii de oameni de Sîmbăta morților... Avem înfinite posibilități de a le considera și de a le trata după plac. Ele devin simple pretexte.» Iată procesul învățămîntului nostru de artă. Balandier denunță mai departe și genul de escrocherie mintală pe care-l constituie noile muzee — cel de la Neuchâtel, de exemplu, sau Muzeul Correr din Veneția — în care pedagogi fără cultură pretind « să dea glas » lucrurilor, inserîndu-le în scheme primare de interpretare istorică. Ca și cum arta ar fi fost făcută pentru a ilustra manualele școlare ! Obiectele dezarmate păstrează o absolută pasivitate, totul este permis față de ele, adaugă Balandier. Așa se face că arta neagră, care a servit drept ciment unor societăți, devine simbolul subversiunii absolute. Sînt mai puțin de acord cu autorul atunci cînd insinuează, în mai multe rînduri, că slăbiciunea obiectului constă în aceea că ne lasă libertatea de a-l interpreta după voia noastră. Nu s-ar putea imputa autorului unui text răspunderea pentru contrasensurile pe care le fac traducătorii săi. Și dacă un obiect este susceptibil de mai multe interpretări, în funcție de categoria diferită a celor care îl folosesc, aceasta nu înseamnă neapărat că prima lui semnificație este independentă și că toate celelalte ar fi fără justificare. E ca și cînd ai spune că se poate citi o limbă cum vrei; în artă există, de asemenea, reguli de descifrare. De altfel, textul lui Balandier trebuie citit în continuare. Căci cincisprezece pagini mai departe, el ne povestește împăcarea sa cu obiectul și ne dă o definiție, cea mai bună pe care o cunosc, a obiectului de artă-obiect de civilizație. Mergînd astfel la fața locului, în Africa, autorul nostru a regăsit, în adevăr, unele din aceste piese de vitrină în contextul lor viu. Desigur, nu pentru că obiceiurile și moravurile rămîn intacte în această Africă ambiguă pe care ne-o prezintă, dar există încă destule tradiții pentru ca obiectele de artă, în deosebi măștile, să poată fi văzute în funcțiune, chiar dacă prezentatorii au încetat să creadă în rituri și caută mai degrabă profituri decît mila

zeilor. Dovadă evidentă a faptului că obiectul suferă multe semnificații constrîngătoare, în diferite momente din existența sa în societatea oamenilor. Să citești atunci, sub pana autorului o pagină care dă definiția perfectă a obiectului de civilizație și justifică totodată locul pe care îl acordăm aici problemei obiectului. « Societatea măștilor tinde din ce în ce mai mult să devină un fel de conservator. Ea e dovada și servește la idealizarea unui trecut... Măștile sînt arhivele unui popor, care ignorînd scrisul, n-a putut să-și înregistreze istoria în biblioteci. Se găsește aici urma tuturor influențelor suferite: măștile secundare compun, într-adevăr, o constelație, dezvăluind aporturile sudaneze, liberiene și aburneene la această civilizație compozită. Pe ele se pot citi încă vechile coduri morale și politice, pe care personajele sacre aveau datoria să le păstreze... În jurul lor se organizează viața socială... Ele mențin o împărțire determinată a societății, fiind în același timp produsul unei meditații asupra acesteia din urmă... Ele suscită emoții estetice... Ele sînt, în același timp, atît un reflex al societății, cît și un reflex al imaginii pe care omul o trasează despre el însuși pentru el însuși. În acest sens, ele rămîn produsul unei emoții și agenții provocatori ai unor puternice emoții. Societatea măștilor rămîne cartea înțelepciunii popoarelor fără opere scrise și fără momente... Măștile permit de asemenea subterfugii înșelătoare... Arta se vrea expresivă și în aceleași timp suport material al unei organizări precise a societății. Ea „marchează" instrumentele și ritualurile însărcinate să păstreze această societate. Ea o justifică difuzînd o „scriitură" pe înțelesul tuturor, care permite explicarea comportamentelor impuse ». Ultima frază este optimistă și, pe drept cuvînt, orice limbaj plastic pretinde, în aceeași măsură ca și limbajele verbale, cultură și interpretare reprezentativă a valorilor sociale ale unui moment. Astfel, acest pasaj arată inserție obiectului figurativ printre codurile a căror descifrare este indispensabilă pentru cunoașterea unei

societăţi, chiar atunci cînd această societate posedă simultan şi alte limbaje instituţionalizate. În afară de aceasta, el subliniază extraordinara insuficienţă a formaţiei noastre şi consecinţele carenţei actuale a istoricilor artei.

Atunci cînd un semn figurativ nu constă numai într-un simplu crochiu documentar, reprezentativ pentru scopurile utilitare ale unui obiect izolat, el fixează trăsăturile selective ale unui obiect instituţional, care este un obiect de civilizaţie. Într-adevăr, orice reprezentare prin linie sau culoare a unui element izolat al lumii exterioare implică o selecţie. Nu orice element din univers este transferat pe o suprafaţă cu două dimensiuni. Se desprind anumite elemente, care sugerează mai puţin obiectul, cît interesul pe care acesta îl trezeşte, atît pentru artist, cît şi pentru cei din jurul său. Cînd olandezii sau spaniolii din secolul al XVII-lea pictează naturi moarte, noi nu vedem în acestea numai accesorii, sau fructe şi flori, ci şi ansamblul motivelor pentru care acestor artişti li s-a părut interesant să ne prezinte fragmente ale realului astfel, grupate şi materializate, îndependent de orice altă ambianţă. Orice obiect se inserează mai puţin într-un context om-natură decît într-un context om-societate. Astfel că orice analiză mai subtilă a operei de artă depinde de cunoaşterea unei societăţi şi furnizează elemente de informaţie necesare cunoaşterii acestei societăţi. În general, se poate spune că orice operă figurativă ne oferă o mărturie privind unul sau mai multe obiecte de civilizaţie.

Această noţiune va fi precizată în continuarea acestei lucrări. Dar e important să notăm încă un alt element teoretic care clarifică natura semnului figurativ şi precizează felul în care se stabilesc contactele între elementul material, care constituie semnul, şi conţinutul său semnificativ, în acelaşi timp original şi colectiv, adică socializat. Semnul figurativ nu constituie niciodată dublura, echivalentul unui element detaşat din realitate; el ma-

terializează un punct de vedere, adică include în mod necesar o judecată de valoare, ceea ce înseamnă că trebuie să se stabilească o distincție între semn și semnificație, sau altfel spus, să se deosebească obiectul pretext și semnul care materializează de obiectul figurativ. Ceea ce caracterizează în mod absolut orice semn figurativ este, o repetăm ambiguitatea sa. Ambiguitatea pentru că niciodată semnul nu coincide cu lucrul văzut de artist, pentru că niciodată semnul nu coincide, cu ceea ce vede și înțelege spectatorul, pentru că semnul este prin definiție fix și unic și pentru că, tot prima definiție, interpretarea este multiplă și mobilă. Se revine astfel la noțiunea de semn-releu a cărei importanță nu am putea-o sublinia îndeajuns. Dar această ambiguitate subliniază, o dată mai mult, distanța care se interpune între forma și conținutul oricărui semn, oricărui obiect figurativ. Orice legătură, orice interpretare încarcă semnul cu semnificații care îl depășesc: în schimb, ea lasă să cadă alte semnificații pe care autorul le inclusese în actul generator al obiectului, precum și alte semnificații pe care i le conferă alți cititori. Pe scurt, diferențierea dintre semn și obiectul figurativ este baza oricărei posibilități de înțelegere a artei. Dacă nu se înțelege că există o distanță între lucrul reprezentat și semnificația sa, nu se poate citi semnul. Și tocmai acest lucru se întîmplă cu cei mai mulți dintre comentatorii semnului figurativ. Ei descifrează, în ceea ce constituie un sistem polivalent și ambiguu, un element pe care îl identifică cu un obiect, notat pentru ei mai uzual printr-un fonem și dezvoltă, pornind de la această imagine verbală, un ciclu de comentarii, care nu mai au nimic comun cu opera, din care ei detașează un element fără să-i sesizeze structura. Ei rup astfel atît coerența operei cît și legătura existentă între semn și societatea din care aceasta transpune valori multidimensionale. Iată pentru ce este atît de important să se dezvolte o metodă de lectură și de analiză originală a operelor de artă. Nu există nici o îndoială că la sfîrșitul acestui efort vom

reuși să sesizăm sau să explicăm multe legături și valori necesare înțelegerii sistemelor complexe de schimb și de fixație care se dezvoltă într-un organism social dat. Vom fi atunci departe, fără îndoială, de sociologia care practică jocul, acum la modă, al testelor, pentru justificarea unor ipoteze formate independent de orice studiu original al actelor figurative, prin care societatea își oferă modele indentificabile și polivalente în același timp.

Distinct atît de obiect cît și de semn, redus la conținutul lui material, obiectul figurativ constituie, în înțelesul deplin al termenului, un obiect de civilizație. De-a lungul tuturor civilizațiilor se constată existența unor obiecte materiale purtătoare de semnificații care le abat de la întrebuințarea lor originară, fără să le modifice aparența. Lancea din legenda Graal-ului este și lancea războinicului dar și lancea centurionului Longinus despre care se spune că a străpuns coasta unui răstignit întins pe niște bîrne încrucișate, care, de atunci, au încetat să mai evoce supliciul sclavului pentru a semnifica, în ochii anumitor grupuri umane, valorile cele mai înalte ale gîndirii, declanșînd totodată în imaginație apariția unui ciclu determinat de imagini, în care istoria se amestecă cu legenda și misticismul cu concretul. Fiecare societate, și în fiecare societate fiecare grup de oameni, legați prin activități profesionale sau sociale, posedă și își reînnoiesc obiectele de civilizație, prin intermediul poeților și artiștilor, precum și prin acela al creatorilor de instituții și al artizanilor. Imens este inventarul care ar trebui făcut pentru a alcătui, desigur nu lista obiectelor de civilizație — acesta este mitul istoriei exhaustive —, dar pe cea a principalelor modele care s-au impus în diverse perioade ale istoriei și în funcție de care se stabilesc încă schimburile de idei între oameni care, fără aceste semne, n-ar fi avut nici istorie, nici știință, nici instituții, nici visuri, nici certitudini.

Punctul de pornire al unui astfel de studiu este acela de a nu pierde din vedere că orice obiect, orice produs al activităţii umane este nu dublura unei realităţi exterioare, ci locul în care se interferează activităţi materiale şi imaginative. Obiectele de artă nu sînt numai lucrări fabricate în mod special, în scopuri de lux şi de divertisment. Toate formele de activitate umană pot servi de suport unei voinţe de semnificaţie. Nu aparenţa exterioară şi nici destinaţia unui obiect îi conferă acestuia puterea de expresie, ci felul în care el a fost executat şi în care este integrat într-un sistem. Există obiecte utilitare care sînt opere de artă şi care semnifică valori importante pentru a cunoaşte o ambianţă; există tablouri şi statui care nu semnifică nimic şi care nu sînt, în definitiv, nici opere de artă şi nici obiecte de civilizaţie. Oare tocmai aici se află dovada angajării sociale a artei şi, în consecinţă, a interesului primordial care este legat de descifrarea ei pentru cunoaşterea societăţilor? Nu finalitatea exterioară este cea care conferă unui obiect calitatea de operă de artă sau de obiect de civilizaţie. Ne găsim în faţa unei opere de artă ori de cîte ori un obiect constituie o schemă suficient de bogată de organizare a cîmpului perceptiv, adică un decupaj al continuului indistinct al percepţiei, în funcţie de o atribuire de valori de utilizare sau de reprezentare. Arta nu se află, în mod necesar, în lucrările care îşi propun Frumosul drept finalitate. Nu numai că nu e suficient să vrei să creezi pentru a reuşi, dar este o iluzie să-ţi închipui că ar fi posibil să creezi în mod direct frumuseţea. Considerăm frumoase operele cele mai încărcate de sens, cele care *a posteriori* poartă în ele valorile cele mai înalte ale unei culturi, fie în domeniul tehnicilor, fie în cel al ideilor. Frumosul nu este anterior lucrării; frumosul nu este fix şi nu constituie o finalitate. Arta conferă o semnificaţie suplimentară unor obiecte al căror mod de existenţă nu este determinat de către ea. Aceasta este la fel de adevărat pentru lucrările de pură imaginaţie ca şi pentru obiectele materiale

transformate în purtătoare ale unui mesaj de către o societate determinată. Obiectele figurative, în sfîrşit, nu sînt mai gratuite decît un semn algebric sau geometric. Pentru a căpăta conştiinţa posibilităţilor sale de a pune ordine în lumea exterioară, omul are nevoie de a-şi fixa mişcările gîndirii şi de a alcătui coduri şi semne. Tocmai pentru că arta este una din ramurile activităţii intelectuale a omului, sîntem surprinşi să o descoperim, uneori, prin intermediul unor obiecte de civilizaţie servind altor scopuri, şi, alteori, prin intermediul unor sisteme de notaţie pur imaginare. Ne revine datoria să reconstituim în unitatea ei o activitate specifică, ale cărei creaţii pur speculative şi lucrări cvasi-utilitare constituie doi termeni limită. Repetăm că gîndirea plastică reprezintă o facultate, o aptitudine a omului care, în mod necesar, se înserează în materie, dar că ea nu poate, în nici un caz, să fie considerată nici ca manieră de execuţie, nici ca pură intuiţie.

O reflecţie puţin mai insistentă asupra naturii obiectului figurativ ne-a condus astfel să definim rolul Formei. În general, pînă aici am avut în vedere mai mult formele decît Forma. Am pornit de la ideea că opera desăvîrşită se caracterizează prin adecvarea perfectă dintre conţinut şi expresie şi, în funcţie de această idee, am arătat că artele repetă, mai mult sau mai puţin fidel elemente detaşate ale unei lumi reale pe care ne străduim să o descifrăm şi să o notăm, într-un mod mai mult sau mai puţin fericit.

În ultimă analiză, întreaga teorie clasică a Formei implică posibilitatea de a descoperi anumite decupaje, corespunzînd unor structuri, nu ale spiritului, ci ale realului. Este foarte evident că în arte există adesea, ca în cazul arhitecturii, elemente care constituie fragmente materiale ancorate în realitatea înconjurătoare, sau reproducerea fidelă a unor obiecte sau aspecte ale universului mediatizat în care trăim, ca în cazul artelor figurative. Dar se poate de asemenea observa că Forma artistică poate să se definească

adesea dintr-un cu totul alt punct de vedere. Ceea ce constituie Forma unei lucrări nu sînt detaliile, ci ansamblul. Forma nu este legată de elemente, acestea putîndu-se schimba între ele în cele mai multe dintre cazuri. Descoperirea rolului jocurilor de substituire în elaborarea unui ansamblu organizat constituie, fără îndoială, un element documentar foarte preţios pentru studiul stilurilor. Cu toate acestea, Forma nu este suma detaliilor integrate în ansamblul care constituie opera, ea nu aparţine nivelului elementelor şi conţinuturilor, ci nivelului principiilor, adică al structurilor. Ea se identifică cu Schema de organizare care sugerează asamblarea elementelor, alese ca semnificative datorită nu conformităţii lor cu unele modele eteroclite, luate din lumea exterioară, ci în funcţie de legătura lor cu legile proprii ale Schemei organizatoare. Forma este, deci, legată nu de impulsurile venite din lumea exterioară — de domeniul percepţiei — ci de principiile de coeziune ale sistemului — de o problematică a imaginarului. Ea determină nu alegerea cutărui sau cutărui detaliu, ci a unor proprietăţi. Ea ne indică regulile care au dus la segregarea voluntară a elementelor nu în funcţie de dorinţa de a recunoaşte un dat, ci de a organiza un sistem interpretativ al unei categorii de fenomene.

Bineînţeles, nu toate operele de artă relevă —în acelaşi grad — posibilitatea de segregare a cîmpului perceptiv şi a facultăţilor de explicare cauzală a lumii înconjurătoare. Trebuie, deci, să se facă distincţia între Formă de forme. Repetiţia unei forme, a unui model, dă naştere unor forme. Nu trebuie să se neglijeze această categorie de opere. Ele sînt necesare în aceeaşi măsură în care arta fiind un fapt social, Forma ar fi incomunicabilă dacă ar rămîne izolată. Cu toate acestea, e necesar să se stabilească o distincţie foarte netă între semnificaţia şi modul de studiu al Formei şi al formelor. Cînd artistul concepe o relaţie de cauzalitate explicativă a unui fenomen oarecare din universul, în mod necesar socializat, care îl

înconjoară, el porneşte de la ceea ce am numit în altă parte un model abstract; cînd se mărgineşte să repete o operă deja creată de el însuşi, sau de altcineva, el pleacă de la un model concret [5]. Numai seria face să existe prototipul, care, fără aceasta, ar rămîne capodoperă necunoscută. Noi nu propunem să se limiteze istoria artelor la cee a prototipurilor creatoare de forme. Cunoaşterea rolului şi a istoriei artelor necesită atît studiul Seriilor cît şi al Modelelor. Numai că este foarte important să facem distincţia între două conduite complementare, dar ireductibile una la cealaltă. Şi aceasta este un motiv în plus pentru a insista asupra caracterului sociologic al unei discipline, cu ajutorul căreia sesizăm pe viu relaţiile dintre colectiv şi individual precum şi imposibilitatea de a concepe un univers direct perceptibil de către simţurile şi spiritul unui individ izolat de un anturaj căruia totuşi i se adresează totdeauna, de vreme ce decupează, în valul continuu al senzaţiilor sale, fragmente semnificative ale uneia din curiozităţile ori aptitudinile sale.

Stabilind o distincţie fundamentală între Formă şi forme, punem deci, un jalon spre înţelegerea unuia din caracterele esenţiale ale artei, restabilită în perspectiva sa sociologică. Facem întradevăr sensibilă posibilitatea de a considera ca pe un sistem de gîndire totodată complex şi omogen, avînd, ca să spunem aşa, nivelurile sale şi susceptibil de a servi ca instrument unor grupuri de indivizi diferenţiaţi. Astfel, arta se prezintă ca un adevărat limbaj, prevăzut, în acelaşi timp, cu suficientă exactitate şi ambiguitate pentru ca să servească de legătură unor indivizi distincţi dar conştienţi de solidaritatea lor. Creatoare de semne specifice, posedînd regulile sale proprii de înţelegere şi reprezentare, arta se prezintă ca fiind una din funcţiile spiritului.

---

[5] Umanismul romanic, *Publication de la Faculté des lettres de Strasbourg*, 1942.

Înainte de a aborda probleme puse de către aspectele spaţiale ale artei şi de a o confrunta cu anumite aspecte ale limbajului, mai este necesar să se sublinieze remarcabilele afinităţi pe care le are, în felul acesta, cu matematicile, alt sistem complet de gîndire care îşi are şi el limbajul său — limbaj susceptibil de transformări şi de mutaţii şi în care se manifestă, ca şi în limbajul plastic permanenţele şi valorile istoriei. După cum obiectul figurativ şi Forma constituie fundamentul oricărei interpretări a artei, la fel obiectul matematic constituie fundamentul oricărei înţelegeri a problemelor matematicii. Şi într-un caz şi în altul, se pleacă de la un obiect adecvat semnului căruia îi dă naştere, obiect care îşi are în real elementele sale de determinare dar care, înainte de a fi utilizat, este evocat, reconstituit în memorie. În ambele cazuri este vorba de o construcţie edificată pe dubla certitudine a experienţei sensibile şi a activităţii mintale a omului.

De altfel, este clar că orice percepţie sensibilă nu poate să fie sesizată de către spirit decît la nivelul conştiinţei şi că orice sistem de semne stabilizează şi codifică o cunoaştere intelectualizată. Nu sîntem conştienţi de existenţa universului decît în spirit. De îndată ce se acceptă ideea că semnele matematice sau artistice răspund unei cunoaşteri intelectualizate şi nu unui dat brut al simţurilor angajate doar în materie, admitem intervenţia unei logici, a unui sistem şi vedem că apar noţiunile de ordine, de analiză combinatorie, de echivalenţă, de relaţie, de operaţiune, de transfer. Ceea ce implică faptul că, imediat după stadiul luării de conştiinţă, legată de un impuls venit de la concretul original, urmează stadiul abstracţiunii. În această privinţă, recentele dezvoltări ale artei figurative au venit să confirme paralelismul dintre destinul general al artei şi cel al matematicilor. Mai exact, nu e nicidecum vorba de o revărsare a gîndirii matematice asupra gîndirii plastice şi nici invers, ci de dovada faptului că gîndirea plastică, ca şi gîndirea mate-

matică, exprimă, prin mijloacele sale proprii, conduita generală a spiritului, așa cum se dezvoltă el de-a lungul istoriei.
Nu e nicidecum vorba de o simplă analogie generală între dezvoltarea artelor și cea a matematicilor. Sincronismul între aceste două sisteme de gîndire este strîns, dînd naștere, în mod egal și simultan, codului lor de notație mereu revizuit. Ne vom referi aici la lucrările lui Georges Bouligand și, în special, la un articol al lui despre *Gîndirea matematică*, apărut în 1954 în *Journal de Psychologie*. Acest articol relua materialul unei expuneri făcute de autor în fața unui cerc restrîns de cercetători, pe care îl conduceam pe vremea aceea împreună cu I. Mayerson. În acest articol, Bouligand arăta cum la început speculația matematică pornește de la o dublă atenție acordată aspectului operatoriu și deductiv, adică de la o dublă mișcare a gîndirii, într-un anumit fel condradictorie, rezolvarea problemelor furnizînd conduite capabile să rezolve situații născute din complexitatea creierului uman.
Și el avansa termenul de rețea de explorat, foarte potrivit pentru a caracteriza intervenția artistului în stadiul invenției. Așa după cum matematicianul, pe care ni-l arată G. Bouligand, combina Scheme de reprezentare și de previziune, în care realul se asociază cu imaginarul, tot astfel artistul confruntă elemente de reprezentare cu altele care țin de o problematică a imaginației. În ambele cazuri, dinamismul unei gîndiri, care ia cunoștință de sine exprimîndu-se și materializîndu-se în semne-releu depășește, înglobează elementele experienței și cele ale logicii proprii spiritului. Am avut și eu ocazia, într-o lucrare consacrată operei lui Estéve, să arăt, reconstituind progresul unei experiențe de pictor, acest schimb dialectic între elemente scoase din real, din perceput și din imaginar[6]. Elaborarea fiecărei pînze implică reluarea de către artist a

---

[6] Paris, Galanis-Flammarion, 1956.

unei problematici combinatorii a sugestiilor văzului și memoriei cu imperativele unei meserii. G. Bouligand arată, la rîndul lui, că Henri Poincaré nu uita niciodată să sublinieze importanța perfecțiunii tehnice a metodelor, chiar în momentul în care insista asupra dinamismului fundamental al gîndirii matematice. Ca și arta, matematicile posedă un caracter dualist, grație căruia și o gîndire și cealaltă ating ultimul grad al abstracțiunii, rămînînd totodată ancorate în real. Datorită acestui lucru, simbolismul matematic, ca și simbolul plastic, rămîne operatoriu. Nu numai caracterul dublu, abstract și operatoriu, este cel care caracterizează arta, cît și matematicile, ci și alte trăsături. În ambele cazuri, problemele elaborate pornind de la forma lor operatorie, conform unor tehnici riguroase și strict logice, se deschid asupra unor noțiuni care permit reîntoarcerea spre real, pentru noi întrebări. Astfel, cele două discipline se prezintă ca metode pentru a mlădia și rafina spiritul. Născute dintr-o raționalizare, formulele, Formele, duc la întoarcerea la real, pentru a-l cerceta din nou și a dobîndi noi elemente, susceptibile de a intra în combinație și de a lărgi, în același timp, cercul cunoștințelor noastre și sistemele mintale, a căror bogăție și perfecțiune dezvoltă spiritul nostru. Un sistem de gîndire nu evoluează neapărat spre ficțiunea pură, pe măsură ce se sistematizează și ajunge la un grad superior de expansiune. El păstrează valorile dobîndite, integrîndu-se numai într-o problematică mai largă, care înglobează, fără încetare, noi elemente de detașare ale realului și furnizează o explicație mai rapidă și mai generală a universului. Geometria lui Euclid n-a încetat să fie adevărată în ziua în care omul a devenit conștient de posibilitatea de extindere a matematicilor asupra noțiunilor de grupuri și de ansambluri. De altfel, în ziua aceea, substituirea de noi semne numerelor și figurilor-tip ale vechii matematici n-a anulat nici valoarea lanțurilor logice tradiționale, nici adevărul practic al soluțiilor legate de unele

moduri definite de activitatea omului. La fel dezvoltarea artei abstracte n-a făcut ilizibilă, nici absurdă, vechea artă figurativă. În amîndouă cazurile, au avut loc modificări ale alegerii celulelor izolabile ale experienței și ale modalităților de integrare, dar structurile fundamentale, care corespund dispoziției spiritului, au rezistat. Căci problema trecerii de la vechiul la noul cod s-a pus de asemenea în termeni de elemente interșanjabile, de substituire, de transferuri de echivalențe.

Structurile logice aparțin gîndirii, iar elementele de observație și obiectele figurative sau matematice aparțin lumii exterioare. Noi împrumutăm de la aceasta din urmă elemente, în mod necesar arbitrare, pentru că nu descifrăm niciodată mediul ambiant decît în termeni de gîndire socializată. Născută din avîntul rapid al noilor abstractiuni artistice și matematice, adevărata problema figurativă și reprezentativă a epocii noastre apare, astfel, ca o problemă de a ști dacă, descoperind noi semne figurative și noi Scheme de gîndire, schimbăm numai formulele și Formele sau dacă dimpotrivă ajungem, în același timp, la noi moduri ale înțelegerii universului. Ne punem astfel din nou întrebarea, atît de des abordată în cursul acestei lucrări: este oare epoca noastră una din rarile perioade ale istoriei în care societățile au reușit să stabilească un nou dialog între ele și univers ? În această perspectivă își găsesc un sens toate noțiunile de ansambluri și de structuri, de categorii și de permutații. De asemeni, în această perspectivă se poate sesiza mai bine importanța unui studiu al obiectelor figurative, concepute, în același timp, ca structurale și sociologice.

Practician și logician totodată, artistul reprezintă, orice ar fi, unul din tipurile umane care ne permite să sesizăm importanța problemelor ridicate de către transformarea activităților noastre comune. Iar asimilarea gestului său de creare a unei Forme cu conduita matematicianului,

 care creează o teoremă, se dovedește foarte

fecundă. Nu încape nici o îndoială că între dezvoltările topologiei, care caută să raţionalizeze unele relaţii de situaţie, şi arte, în mod special muzica sau arta abstractă, există afinităţi profunde ; că raporturile existente între cîmpul real al experienţei şi un cîmp figurativ oarecare prezintă analogii cu raportul existent între experienţă şi diversele ansambluri studiate de către matematică ; că arta procedează de asemenea pornind de la o intuiţie globală a unor anumite posibilităţi logice, pentru a deduce consecinţe, a imagina probleme, a furniza justificări. Ar fi însă cam arbitrar să împingem prea departe acest paralelism. Dacă am invocat exemplul matematicienilor, pentru a face să se înţeleagă mai bine natura procesului ordonator al experienţei care duce la crearea Formei plastice, nu este mai puţin adevărat că comportarea artistului nu poate fi redusă la cea a matematicianului. Această lucrare tinde să demonstreze tocmai existenţa unei gîndiri plastice distincte de gîndirea ştiinţifică şi utilizînd sisteme de semne distincte de semnele care marchează limbajul verbal. Repetăm că ansamblul unei civilizaţii constituie o reţea de forţe şi de cunoştinţe complementare. Efortul cu adevărat interesant constă nu în a descoperi analogiile existente între forme de gîndire autonome, ci dimpotrivă, de a determina originalitatea ireductibilă a principalelor tipuri de gîndire, generatoare de sisteme adecvate de expresie. O anumită unitate marchează, în general, operele spiritului. Dar o reflecţie nu e valabilă decît dacă se aplică unor generalităţi. Gîndirea matematică este orientată, în special, spre descoperirea structurilor logice ale gîndirii, şi, de aceea, fără a pierde totuşi din vedere relaţia necesară cu realul, ea tinde, în mod justificat, spre punerea în valoare a structurilor inteligibilului; gîndirea plastică, la rîndul ei, este orientată îndeosebi spre descoperirea structurilor sensibilităţii, şi, în mod cu totul special, cînd este vorba de artele figurative, spre exploatarea regulilor de percepţie şi de integrare a cîmpului optic.

Se uită, uneori, că nu pentru toţi oamenii cota de informaţii este procurată, în mod egal, prin utilizarea diferitelor simţuri. În ultima analiză, scoaterea în relief a relaţiilor strînse pe care le descoperim între arte şi ştiinţe pe planul logicii superioare ar risca să ascundă originalitatea profundă a operei de artă. Ea este singura capabilă să facă din facultatea noastră de apreciere şi de reprezentare vizuală a universului principala sa aplicaţie, pentru a o materializa tot într-un sistem vizual de semne. Opera figurativă nu este mai uşor de înţeles dacă participă la legile abstracte ale transcendenţei, ci, dimpotrivă, dacă integrează valori logice pure într-o reţea de semne mediatizate, sesizabile imediat de către ochiul altuia şi făcînd referinţă la experienţa sa optică. Prin aceasta, ne aflăm din nou în faţa unei definiţii a obiectului figurativ, al cărui destin nu este de a reprezenta universul, ci de a ilustra valorile unei culturi. În acest punct al meditaţiei, devine clar că problema obiectului figurativ şi problema Formei ne conduc, şi una şi cealaltă, spre luarea în considerare a problemei imaginii. Desigur că nu e cazul să discutăm aici teoriile care văd în imagine o copie a realului. Căci aceasta nu este decît o falsă problemă, fiind evident că asemănarea operei figurative cu anumite aspecte selecţionate ale realităţii este produsul artei şi nu efectul unui mecanism de transfer, implicînd o viziune antropomorfică a naturii. Cu toate acestea, caracteristicile imaginii artistice sînt departe de a fi definite cu precizie. Imaginea figurativă se confundă oare cu imaginea mintală? Oare rolul ei este acela de a face absentul prezent? Dar atunci ce altceva ar fi decît un fel de substitut al ordinei şi al percepţiilor naturale? Iar semnul plastic nu s-ar regăsi, oare, în situaţia de copie a realului? În acest caz, se reduce, în acelaşi timp, la zero rolul imaginarului. Artistul ar deveni «maimuţa naturii», constrîns să o repete fără să introducă în ea valori. Dar oare imaginea figurativă nu este, dimpotrivă, un fel de închipuire, o realitate strict conceptuală, dis-

tinctă atît de semnele fixate pe suport, cît şi de reprezentările mintale ale creatorului şi ale spectatorilor? Interpretare discutabilă a noţiunii de semn-releu, întrucît ea atribuie un fel de realitate fenomenologică unui lucru care, sub alt unghi de judecată, apare numai ca un instrument, ca o unealtă. Imaginea figurativă este reală, desigur, ca şi imaginea sonoră, dar fără a poseda totuşi o autonomie care să o facă distinctă de reprezentările apărute la nivelul conştiinţelor. Orice imagine implică asocierea unui concept şi a unui semn. Nu este corect să considerăm izolat semnul şi apoi conceptul. Redusă la semn, imaginea nu semnifică. Şi nu există un al treilea termen între semnificant şi semnificat. Atunci se poate oare considera imaginea ca aparţinînd lumii amintirilor, altfel spus, a memoriei? Nu trebuie oare, dimpotrivă, să insistăm asupra faptului că faptele păstrate de către memorie pot fi modificate, căpătînd o valoare activă de interpretare? În afară de aceasta, nu trebuie oare să ţinem cont de faptul că, prin imagine, arta formează obiecte care nu sînt identice cu dubla experienţă, actuală şi anterioară, a creatorului şi susceptibile de a fi recunoscute ca integrabile, în experienţa lor proprie, de către alţi indivizi pe care totul îi separă de autorul ei, inclusiv trecutul lor? De fapt, în imagine vedem combinîndu-se conduite — gesturi — senzorio-motrice şi reprezentări. Iar dacă, prin elementele sale, imaginea este reflex, atît al experienţei personale cît şi al experienţei comune unui anumit număr de indivizi, prin esenţa ei ea este, dimpotrivă, o elaborare, o creaţie, a unei lumi, desigur nu absolute, cum se spune mereu, ci ireale şi în fiecare moment deformabile, suficient de imaginare pentru a fi maniabilă şi prevăzută, astfel, cu conţinuturi foarte variabile, cu singura condiţie a respectării unora dintre elementele sale şi, mai ales, a Schemelor sale de asociere. Trebuie făcută distincţia între obiectul figurativ şi imagine, adică între medium şi reprezentare. Din momentul în care eliminăm noţiunea imaginii

identificabile, fie cu realul concret, fie cu o amintire imobilizată și personalizată, din momentul în care o concepem ca fiind produsul unei fabricări, sesizăm mai bine raporturile sale cu obiectul figurativ. Aceasta din urmă este suportul material și fix care servește de referință creatorului unui semn plastic și spectatorului; Imaginea, însă, nu este într-un raport fix de determinare cu semnul. Pentru același obiect, ea este la fel de variabilă ca și numărul spectatorilor. Ea nu este mai stabilă decît interpretările. Ea este unul din elementele esențiale ale ambiguității fundamentale a operei figurative. Ea se situează, în fine, nu în obiect, mediumul, ci în spiritul celor care folosesc obiectul.

Stabilind o distincție între imagine și suportul ei — care este, propriu-zis, obiectul figurativ- se introduce posibilitatea unei abordări psihologice a artei. Într-adevăr, începînd din momentul în care am constatat că dialectica realului și a imaginarului nu constituie decît o primă abordare, foarte grosolană, a teoriei artei figurative, devine imposibil să credem în concordanța Schemelor interpretative ale unui fragment, ca să spunem așa, maniabil al universului, cu legile ultime ale unei naturi înțeleasă în sine. Am văzut, pe de altă parte, că dacă imaginea este distinctă de ansamblul semnelor care constituie opera sau, mai bine zis, obiectul figurativ oferit atenției noastre, nu se mai poate concepe că ar exista, independent de semnele sau de elementele materiale, un fel de realitate spectrală detașată de orice suport, plutind în spațiu și la care se referă observația. Ansamblul semnelor fixate pe un suport este cel care constituie legătura între spiritul creatorului și cel al spectatorilor. În afara acestei legături nu există decît imagini situate în spirit. Dialectica perceputului, a realului și a imaginarului implică noțiunea de semn-releu, ea nu cere inserțiunea unui termen suplimentar.

Distinctă de obiectul figurativ, imaginea ne introduce, cum am spus, în domeniul psihologic. Ea nu se detașează de sistemele de cunoaștere,

grație cărora semnele materiale, constitutive, ale obiectelor figurative fac comunicabile gînduri imaginare. Dar, în timp ce studiul obiectului figurativ se bazează pe analiza procedeelor, a mijloacelor, a tehnicii folosite de către artist pentru a materializa imaginea născută în spiritul său, analiza imaginii însăşi necesită reconstituirea Schemelor de gîndire care au condus pe creator la realizare, în spiritul său, a unui asamblaj, nu de semne, ci de elemente extrase, în mod simultan, din amintirile sale, din amintirile altuia, din senzaţiile sale de moment şi legate între ele prin lanţuri relaţionale, implicînd sisteme precise de asociere şi de cauzalitate, accesibile celor din jur. Dacă, în acst sens, şi în mod foarte real, imaginea constituie cum s-a remarcat deja, un loc în care se integrează relaţii de timp şi de cauzalitate, nu putem transfera, pur şi simplu, locului timpului şi cauzalităţii imaginei, legile uzuale ale locului, timpului şi cauzalităţii obişnuite. Prin artă se creează ceva: obiectul figurativ, care posedă elemente comune cu experienţa şi cu Schemele gîndirii operatorii, dar care le integrează în astfel de organisme, prevăzute cu legile lor proprii şi cu o modalitate de existenţă ce pot fi reînnoite la infinit. Scopul unei sociologii a artei este pe de o parte de a descrie seriile de obiecte figurative deja cunoscute, arătînd cum elementele din care sînt constituite aparţin unor anumite medii de civilizaţie, iar pe de altă parte, de a defini regulile de asociere, după care imagini virtuale sînt comunicabile de la individ la individ, revelatoare, în acelaşi timp, a unor legi incluse în obiectele figurative şi a unor legi ale spiritului.

Noţiunile de loc, de spaţiu, de timp şi de cauzalitate capătă astfel un sens nou. Ele îmbracă un dublu aspect, după cum sînt interpretate în funcţie de coeziunea în sine a imaginii-releu, sau după cum sînt mînuite pentru a analiza sistemele relaţionale care asigură coeziunea imaginară a operelor unui anumit univers, asigurîndu-i totodată o valoare comunicativă. Opera, imaginea este,

desigur, un loc, în sensul fizic al termenului, delimitat în mod intenţionat de către creator şi amenajat de el după reguli pozitive; dar ea este şi un loc în sens abstract, prevăzut, pe lîngă aceasta, tot pe acest plan, cu reguli convenţionale precise.

Noţiunea de loc imaginar este, de altfel, mai uşor de sesizat decît cele de spaţiu, de timp şi de cauzalitate. Esenţialul este de a sublinia, de la început, că orice analiză este imposibilă dacă nu se acordă atenţie faptului că lucrarea finală, opera terminată, nu constituie niciodată echivalentul exact al imaginii — sau al imaginilor — care au ghidat munca creatorului şi că nu există, în plus, concordanţă absolută între obiectul figurativ şi imaginile născute în spiritul spectatorului. Mecanismele care fac posibilă lectura în interpretarea sistemelor figurative sînt, în mod necesar, analogice, ele nu sînt proiective. Avem încă în spirit imaginea piramidei vizuale trunchiate a lui Alberti, întărită prin utilizarea obişnuită a camerei obscure, pentru a înregistra fragmente ale continuităţii optice. Şi, cum a trebuit să treacă cinci sute de ani pentru ca intuiţia lui Alberti să se impună spiritului nostru ca o lege a naturii, tot astfel trebuie să presupunem că va fi necesar să se aştepte mai multe generaţii înainte ca societăţile să accepte o nouă concepţie asupra rolului imaginii. Este clar că, între timp, artiştii vor continua să dezvolte, pe căi intuitive, noile posibilităţi întredeschise ochilor noştri prin practica şi geniul unora dintre ei. Un nou limbaj nu se constituie la capătul unei reflecţii semantice.

Nu este cazul să discutăm aici în amănunt despre Forme şi despre semnificaţia spaţiului şi timpului ca coordonate ale imaginii figurative. Încercînd să analizăm condiţiile care fac posibilă o abordare sociologică a operei de artă, vom insista asupra altor trăsături. În ce priveşte distincţia necesară între asemănător şi identic am consacrat, în acest volum, un studiu problemei simetriei, insistînd asupra faptului că nu se poate concepe ca un sistem ordonat să se constituie

absolut singur, ca răspunzînd unei nevoi în sine de cunoaștere, exterior unui grup determinat de indivizi; asupra faptului că obiectul figurativ, odată format, este absolut stabil, condiție a mînuirii sale posibile și de către alții în afara creatorului, în vreme ce imaginea formată în spiritul nostru, plecînd de la el, este mobilă, inseriabilă în sisteme nenumărate și, mai ales, susceptibilă de fărîmițare. Se poate spune că nici un spectator nu vede totalitatea vreunei imagini, dar și că fiecare luare de cunoștință adaugă, atît obiectului figurativ, cît și imaginii, un element de justificare.

Nenumărate sînt, după cum se vede, concluziile ce se pot trage din studiul imaginilor, atunci cînd acest studiu este făcut paralel cu cel al obiectelor figurative, care provoacă formarea lui în nenumărate spirite. Vai fi, de asemeni, esențială dezvoltarea, în paralel, a unor studii referitoare la structura obiectului și la sistemele de cauzalitate inerente naturii imaginii, dar fără să se piardă din vedere că aceste reguli de cauzalitate variază după epoci și grupuri umane și că un principiu de explicație unic nu poate da socoteală de toate operele, și nici de toate interpretările posibile, în cazul unei aceleiași opere. Putem încerca, de exemplu, să definim un anumit raport între spațiu și timp în imaginea figurativă în general, vom spune că spațiul este unitar, concret, locativ, constelat, perfectiv, iar că timpul este diferențial, imaginar, extensiv, virtual, imperfectiv, că de-a lungul spațiului sînt relații de cauzalitate, iar de-a lungul timpului conjuncturi și o problematică care se determină. Cu toate acestea, o clipă după aceea ne vom da seama că, în sine, fiecare din cei doi termeni poate să facă posibilă determinarea fiecăruia din seriile de coordonate inverse. Nu se poate stabili o legătură absolută între proprietățile fundamentale ale imaginii figurative și o categorie de semne, oricare ar fi ele. Specificul fenomenului pe care îl studiem este, tocmai, de a încorpora elemente care aparțin, tot prin definiție, altor forme de activitate.

Singura realitate sesizabilă este opera ca atare și interpretările pozitive care sînt făcute asupra ei. Conținuturile vor depăși totdeauna comentariile. În consecință, singura muncă rațională constă în a considera în mod obiectiv, în istorie și în contexte umane bine fixate, obiectele figurative — obiectele de civilizație — care au purtat, în mod efectiv, un mesaj. Orice estetică pur speculativă duce la o teorie a Frumosului. Teoriei Frumosului ideal, legată de o anumită cultură, i se poate substitui o teorie a Urîtului, sau o teorie oarecare, înregistrînd o medie a gustului, la scara unui anumit număr de societăți determinate; în felul acesta nu se obțin nici reguli stabilite ale spiritului, nici o cunoaștere mai fină a raporturilor operei cu spectatorii. Au valoare numai studiile care își propun să descrie, într-un timp dat, relațiile generatoare ale Formei, adică intențiile particulare ale unui artist, sau modalitățile de interpretare a acestei forme de către societate.

Mai trebuie totuși abordată o ultimă problemă teoretică. Este vorba de problema relațiilor dintre arta figurativă și limbaj. Toate observațiile pe care le-am făcut pînă acum confirmă capacitatea, vocația chiar, a artei de a face comunicabile altuia percepții, prin intermediul sistemelor de interpretare, concretizate în mod intenționat în Forme. Dacă am formulat rezerve în ceea ce privește valoarea expresivă a operelor de artă, ele nu pun niciodată în cauză puterea lor de a face comunicabile decupajele originale, extrase din continuul percepției optice și purtătoare de noi atribuții de valoare. În consecință, este evident că într-o societate arta îndeplinește funcțiuni analoge celor ale limbajului: decupare a realului în ansambluri recognoscibile și organizate, transmitere a informațiilor. Termenul de mesaj comportă, totuși, o valoare particulară. Artistul care creează nu se preocupă neapărat de a deschide un dialog supraadăugat operei sale; el creează cu intenția de a satisface, înainte de toate, o nevoie de a concretiza propria sa activitate, și anume activitatea de a da formă

materiei. Se poate întîmpla chiar ca el să lucreze după comandă, pentru a transmite, în interiorul unei societăţi, un mesaj; dar rar se întîmplă ca această preocupare să vină de la el. Ceea ce îl interesează nu este tocmai mesajul, adică semnificaţia operei redată în termeni intelectuali, ci obiectul în care se condensează o experienţă şi care se oferă altuia ca un element complementar al realităţii. Arta este experimentală, operatorie, nu noţională. Cînd o interpretăm în termeni de mesaj, o integrăm *a posteriori* şi din afară în valorile comune ale unei societăţi. Aceasta este, desigur, o sarcină legitimă, care pune bazele criticii şi istoriei artei; dar acest act nu trebuie identificat cu mecanismul creator al operei. Toată această carte vrea să demonstreze legitimitatea unei sociologii a artei, în sensul deplin şi original al termenului, dar ea ar dori, înainte de orice, să dovedească necesitatea de a aplica pentru acest scop dificil metode care ţin cont de natura proprie a artei. Sîntem împotriva reducerii operelor la o semnificaţie secundară, şi ar fi un eşec dacă acest volum ar avea ca rezultat justificarea tentativelor făcute în vederea interpretării, în termeni de limbaj verbal, a ceea ce este produsul atît al mîinilor cît şi al creierului artiştilor.

Acestea fiind spuse, nu este mai puţin evident că există o analogie între funcţiunile şi chiar între mecanismele prin care arta şi celelalte sisteme de semne semnifică şi comunică valori în sînul unui mediu uman. Un adevărat studiu al procedeelor, conform cărora arta nu exprimă ci figurează, în cel mai deplin sens al termenului, ar implica o cercetare complexă şi întinsă. Dar simpla comparaţie rapidă a limbajului figurativ şi al limbajului verbal ar devia cercetarea, care şi-ar propune, în mod real, să pună bazele unei semiologii generale a societăţii. Nu numai limbajul vorbit sau scris şi obiectele figurative poartă un mesaj, dau formă unei ambianţe, ci şi gesturile şi, mai ales, celelalte sisteme de semne instituţionalizate cum sînt codurile matematice sau

muzicale. Nu urmărim nici realizarea unui program atît de ambiţios. Rarele încercări care au fost făcute în această direcţie s-au soldat cu eşecuri pentru că, întotdeauna, autorii lor au urmat tocmai calea comparaţiei, străduindu-se să transfere legile şi valorile de la un sistem la altul, ceea ce ne duce întodeauna la eroarea fundamentală, pe care am denunţat-o, aceea de a atribui operelor rolul unui semn, ales într-un anumit sistem, pentru a exprima un sens preexistent operei, cu alte cuvinte activităţii care produce acest semn.

Nu e vorba să ţintim la o semiologie generală cu slabele mijloace de care dispunem, adică înainte de a fi fost puse la punct un număr important de studii particulare, urmărind să stabilească mecanismele care, pe plan istoric sau, eventual, în societatea actuală, fac semnificante activităţi-tip, corespunzînd, într-adevăr, unor funcţii ale spiritului. Pentru a facilita înţelegerea problemelor comparative, puse astfel la o scară mult mai largă, pare oportun să semnalăm aici, rapid, cîteva aspecte relaţionale şi mai ales cîteva puncte de disjuncţie existente între limbajul figurativ şi limbajul verbal.

Să notăm mai întîi caracterul inadecvat al acestei expresii de limbaj verbal, a cărei întrebuinţare dovedeşte insuficienţa absolută a problematicii actuale. Semn figurativ şi semn verbal ar fi la fel de izbitoare, întrucît, atunci cînd facem referinţă la noţiunea de limbaj, dorim să punem în lumină caracterul instituţional şi articulat — şi nu numai referenţial — al sistemului de comunicare, oricare ar fi el. Pe de altă parte, se pare că nu s-a făcut de către lingvişti o analiză prea profundă a relaţiilor dintre semnul pur verbal, purtător al imaginii acustice, şi semnul scris, atît de important în dezvoltarea limbajelor. Într-adevăr, aceste două serii de semne nu se acoperă. Lingvistica se îmbată puţin cu succesele sale; ea pare adesea mai preocupată să-şi rafineze opera decît să o întemeieze în profunzime. Adevărul este că, purtat de către imaginea acustică

sau vizuală, limbajul rămîne totdeauna un fapt social, ceea ce este valabil şi în privinţa artei, purtată totdeauna de către o imagine optică. Relaţia dintre limbajul verbal şi muzica purtată de către imaginea sonoră rămîne foarte complexă, în măsura în care muzica ne introduce, în mod necesar, în examinarea atentă a noţiunilor de spaţiu, de ritm, de arhitectură, care subliniază încălecarea existentă între diferitele categorii de expresie. Nu trebuie să ne reprezentăm diferitele sisteme lingvistice, muzicale, plastice, ca reprezentînd fiecare, o funcţie independentă a spiritului. În elaborarea tuturor sistemelor de expresie intră în joc toate capacităţile spiritului. Nu este o problemă de selecţie riguroasă, ci de interacţiune. Specificitatea sistemelor constă în ordinea combinatorie, iar nu în elemente. Sînt multe de făcut pentru a identifica, la niveluri foarte diferite, activităţile operatorii care dau naştere marilor categorii de semne de care dispune spiritul, pentru a lua cunoştinţă de sine, exprimîndu-se. Nu există nici o îndoială că, orice ar fi, ceea ce caracterizează un sistem autonom de semnificaţie este acea forţă de distincţie a percepţiilor şi de organizare simultană a unui cîmp de experienţă care pune în valoare ansamblul facultăţilor noastre. Artistul, pus în faţa fluxului neîncetat al senzaţiilor înregistrate de către nervul său optic, printr-o stare de sensibilitate optică particulară, acţionează urmînd o dublă linie de activitate: el repereză, în valul indistinct care-l obsedează, elemente izolabile, şi le clasează, le fixează, din punct de vedere material, în obiecte utilizabile ca releu al amintirii şi ca rapel al senzaţiei. Dacă acest decupaj n-ar corespunde decît unei experienţe individuale, opera ar fi pierdută şi nu ar exista civilizaţii; din contră, în măsura în care artistul surprinde elemente reperabile şi de către alţii el întemeiază un limbaj. În continuare, limbajul figurativ, ca şi limbajul zis verbal, sau ca codurile matematice, se dezvoltă, cu atît mai multe şanse de reuşită, cu cît urmează mai îndeaproape reguli de gîndire

logică şi încarnînd, astfel, unele valori nobile ale vieţii spiritului, în contact, mereu reînnoit, cu experienţă. Ca şi limbajul, ca şi ştiinţa numerelor, arta îşi constituie, în acest fel, o comoară acumulată de generaţii. Între experienţa brută şi formele cele mai relevate ale acestui limbaj se interpun toate sistemele care au reuşit, mai mult sau mai puţin; un joc de relaţii şi de raporturi se stabileşte de-a lungul societăţilor; ca şi limbajul, arta este una din creaţiile cele mai continui ale gîndirii. Dar nu trebuie niciodată să se confunde ceea ce este formalism în ea şi ceea ce nu încetează să o întemeieze luînd în considerare implantarea ei nu în real, ci în creierul uman. Ca şi limba, arta nu ajunge la o nomenclatură. Ea este un mecanism, bazat pe un anume tip de sensibilitate în faţa universului, dar este şi o forţă, o facultate distinctă — să nu uităm acest lucru — de instituţia care rezultă din desfăşurarea sa în istorie. Prin aceasta, de asemenea, ea se înrudeşte cu limbajul, fără a se confunda cu el.

Toate elementele pe care le-am enumerat permit să arătăm că arta, prin toate afinităţile sale, se revelă ca incarnînd în viaţa socială o funcţiune la fel de importantă ca şi cele al căror suport îl constituie limbile şi celelalte coduri care cristalizează problematici ale imaginarului. Dar o comparaţie, în paralel, chiar superficială, între limbi şi artă dezvăluie că arta este ireductibilă la celelalte sisteme luate în considerare, fiecare dintre ele îndeplinind un rol specific, a cărui absenţă ar dezvălui o periculoasă infirmitate a grupului care ar fi afectat de această absenţă. Ne vom mărgini să semnalăm, tot aici, unele fapte deosebit de izbitoare. Un prim lucru deosebeşte, în mod absolut, arta şi limbile. În timp ce materia limbajului constă în ceea ce lingviştii numesc lanţul vorbit, lanţ de sunete care, în mod necesar, se succed în timp, materia artei constă în obiectul figurativ, adică într-un ansamblu de elemente situate în întindere — spaţiu figurativ sau volum. Cu toate acestea, esenţialul nu constă în apartenenţa preferenţială, pe de o parte la timp, pe de

alta la spațiu, a limbajului și a artei; căci spațiul și timpul dau formă, în ultimă analiză, într-o proporție variabilă, tuturor sistemelor. Ceea ce contează în mod absolut și face arta și limba ireductibile una la alta este principiul după care se face montajul elementelor, odată date, cu alte cuvinte, mai degrabă structura decît aceste elemente.

Asupra acestui punct trebuie să formulăm o observație importantă. În analiza operei, o problemă foarte delicată este aceea de a acorda partea lor justă atît elementelor cît și structurii. Aceasta cu atît mai mult cu cît, dacă elementele sînt relativ ușor de reperat, fiind izolabile, structurile, prin definiție, sînt incluse și nu pot fi materializate în sine, independent de elementele pe care ele le organizează. Această dificultate a fost dată la iveală de încercările recente ale unei « noi critici» literare, ale cărei preocupări se înrudesc în mod deosebit cu propriile noastre cercetări. Teza recentă a lui Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, constituie lucrarea cea mai importantă, prin formă și fond, a acestei școli de la care se speră o reînnoire a criticii, atît de incredibil de rămasă în urmă. Scopul lui J.P.Richard a fost de a scoate în evidență schemele de gîndire și sistemele de imagini revelatoare ale impulsurilor profunde ale conștiinței creatoare a poetului. Metoda sa a constat în a izola « temele» care, în funcție de epoci, constituie, într-un anumit fel, materialul expresiv utilizat de către autor. Elementele fundamentale ale gîndirii și stilului, a căror repetare, aproape obsesională, furnizează instrumentul discursului și care sînt comparabile cu elementele figurative pentru care orice artist are preferință și care caracterizează « felul său de execuție», pentru a întrebuința limbajul criticului de artă, de inspirație croceană. Fără a nega extrema noutate și foarte marele interes al lucrării, cred totuși că critica literară ar cîștiga dacă s-ar inspira aici puțin din învățămintele artei. Cartea autorului ne oferă un exemplu uimitor de cercetare analitică a elementelor unui

stil şi, desigur, ea demonstrează cu prisosinţă existenţa acelor teme obsesionale care sînt, în domeniul poetic, echivalentul a ceea ce sînt temele sau obiectele figurative în domeniul plastic Mi se pare, totuşi, că speculaţia ar putea fi încă adîncită în două direcţii, conform învăţămîntelor pe care le dă analiza riguroasă a faptului figurativ. În primul rînd, şi cu toate afirmaţiile de principiu, autorul lasă să apară un dezechilibru între manifestarea temelor şi cea a structurilor. Cu cît inventarul elementelor tematice este mai bogat, mai uimitor, mai concludent, cu atît structurile rămîn mai nesigure, reduse la schema împrumutată conceptelor criticii tradiţionale. La nivelul structurilor, adică nu atît al tehnicilor de organizare, cît al conştiinţei, ceea ce autorul întîlneşte sînt sedimentările ereditare şi sociologice care dau formă atît expresiei cît şi sensibilităţii poetului. Regăsim aici mitul inconştientului şi cel al automatismului limbajului. Se vorbeşte despre infralimbaj, de contactele cu elementele ale vieţii universale. În ce mă priveşte, mi se pare că structurile pot să fie concepute într-o manieră mult mai pozitivă şi mai creatoare. Structurile nu sînt un dat, ele constituie sisteme care se elaborează prin intermediul unei conduite, nu logice în sensul uzual al termenului, ci constiente sau cel puţin controlate, a artistului, oricare ar fi el. Structurile nu constituie o serie de scheme virtuale, pe care artistul le întîlneşte la un moment dat în adîncul lui însuşi sau în anturajul său şi pe care le adoptă pentru a-şi dirija inspiraţia. Sîntem pe cale, în momentul de faţă, de a transfera asupra structurilor concepţia realist-idealistă a obiectului, care a dominat timp de secole în civilizaţia noastră. Aşa după cum nu există o lume exterioară, constituită, în mod pozitiv, undeva în spaţiul infinit în care decupajul forţelor în mişcare în univers ar preexista în mod concret astfel încît omul, explorînd lumea, ar descoperi, în mod progresiv, feţe ale realităţii conforme cu natura sa, nu există nici în domeniul închipuirilor un anume repertoriu de scheme organizatoare

ale actelor sau ale gîndurilor noastre. Încă o dată, omul posedă facultăţi, iar nu un utilaj conceput în funcţie de vreo altă forţă superioară. Prin intermediul diferitelor limbaje noi descriem istoria omului, nu definim facultăţile unei oarecare alte inteligenţe, distincte de a noastră. Ordinea infinită a universului nu ne priveşte. Nu există gîndire eficace decît în conduita conştientă a spiritului.

După lingvişti, semnul vorbit posedă un caracter total arbitrar şi nu se sesizează niciodată momentul în care un nume este atribuit lucrurilor. Această părere, ca şi caracterul pretins intangibil ar semnului, sau ca părerea după care limba este incapabilă să adauge noi unităţi de bază sistemului constituit, pare puţin sumară. Dar puţin contează. Esenţialul este ca, în toate comparaţiile, să facem să reiasă întotdeauna limpede că diferitele sisteme, limbă, artă etc... întreţin între ele relaţii foarte strînse, constituind, într-un anumit fel, cazuri limită, plecînd de la aceeaşi impulsiune fundamentală care depinde de natura nedezmembrabilă a spiritului. Cu toate acestea, nu este mai puţin sigur că aceleaşi elemente, atunci cînd intră în combinaţie în alte sisteme, capătă valori care, singure, le fac purtătoare de semnificaţii. Şi este de asemeni evident că arta şi limbajul procedează la montaje de elemente extrase, de asemenea, din spaţiul-timp, conform unor principii cu totul ireductibile unele la altele.

Două fapte precise vor reţine atenţia noastră. Mai întîi, dubla articulaţie care caracterizează limbile nu se aplică la artă. Lanţul vorbit poate să fie fragmentat, în toate cazurile, în cuvinte şi în foneme, şi, în ultimă analiză sistemul limbilor, în funcţie de care a fost inventat scrisul, se bazează pe faptul că la urma urmelor elementele, sunetele întrebuinţate şi articulate între ele sînt în foarte mic număr, ca de altfel şi, semnele purtătoare ale limbii scrise. Or, nu este cu putinţă să se descompună o operă figurativă în elementele sale. Fiecare compoziţie este susceptibilă de mai multe interpretări: elementele unui

sistem sînt nenumărate şi pot fi reînnoite. Fără nici o îndoială, se poate spune, la limită, că pictura utilizează un mic număr de culori şi este evident că raportul între elementele scoase din descompunerea spectrului şi furnizate de către pigmenţii naturali şi suntele şi semnele limbajului este strîns. Dar trebuie să remarcăm că o dată cu descoperirea culorilor sintetice şi cu asimilarea culorilor cu vibraţii în număr aproape infinit, chiar acest element de analogie a dispărut. Pe lîngă acestea, reducerea culorilor la un număr redus de elemente nu poate fi efectuată în cazul formelor. Ceea ce caracterizează tocmai un obiect figurativ este că el pune în combinaţie elemente ireductibile la un vocabular. Şi, mai mult decît atît, că el face să intre în combinaţie elemente de selecţie care, contrar cu ceea ce se întîmplă în cazul limbilor, nu sînt toate de aceeaşi natură, nici de acelaşi nivel. Lanţul sonor posedă acest caracter fundamental de a fi omogen, atît pentru că constituie un lucru continuu, cît şi pentru că utilizează elemente de acelaşi tip. Spaţiul plastic, din contră, integrează elemente care nu sînt nici de acelaşi nivel de abstracţiune, nici de acelaşi nivel de invenţie. Orice operă figurativă asociază semne dintre care unele sînt transpoziţia cvasirealistă a unei percepţii actuale, iar altele sînt semne schematizate deja elaborate. Există toate gradele de realitate fotografică şi de abstracţiune, mergînd de la crochiul de informaţie la semnul arbitrar şi ele se amestecă în aceeaşi lucrare. În toate cazurile, opera juxtapune elemente elaborate în mod inegal. Cînd, în arabă, semnul tinde spre scris sau cînd, în unele încercări ale artei abstracte contemporane, el tinde spre autonomie şi unitate absolută, ne putem întreba dacă n-a fost depăşită o limită, dacă arta arabă nu este un scris, dacă abstractul îndeplineşte încă funcţia sa activă de elaborare plastică a universului. Se vor găsi, în continuarea acestor pagini, mai multe studii în care ne-am străduit să punem în valoare mobilitatea acestei relaţii dialectice a realului şi imaginarului în constru-

irea semnelor figurative inventate de către un mediu istoric dat.
Limbajul figurativ nu asociază numai semne de nivel inegal de abstracţie, ci şi semne de un nivel de invenţie diferit. Specificul limbajului este de a utiliza, ca să spunem aşa, un număr minim de elemente, asociindu-le în sisteme combinatorii. Specificul artei este, din contră, de a reînnoi mereu legături între real şi imaginar, la nivelul semnelor. Cu alte cuvinte, limba nu interpune nici un grad de abstracţiune, nici alt element structurat, între lanţul vorbit şi sens; arta însă introduce, prin definiţie, în fiecare operă, puncte de relaţie cu realul. Altfel spus, artistul îşi făureşte, în parte, unealta sa ori de cîte ori realizează o lucrare. El inventează în fiecare împrejurare, atît termenii, cît şi relaţia elementelor. Această relaţie se manifestă în confruntarea spaţială a elementelor, dar şi în valorile diferenţiale ale invenţiei şi ale abstracţiei, inegală în ceea ce privesc părţile.
Rezultă de aci că felul în care un obiect figurativ poate fi sesizat este în întregime diferit de cel în care se înţelege un mesaj lingvistic. El pretinde o formaţie şi un grad de atenţie cu totul diferite. Nu numai activitatea autorului mesajului este cea care se schimbă, ci şi cea a celui care îl recepţionează. Dacă se ignoră acest de al doilea fapt, oricine se poate crede apt să comenteze imagini pe care, în realitate, destui oameni nu le văd — în sensul inteligibilităţii mesajului inclus în sisteme de semne, prea adesea slab percepute şi greşit interpretate. Cînd ascultăm o limbă, principiul efortului constă în a o decupa, pentru a recunoaşte elemente convenţionale, şi a identifica termeni, toţi de aceeaşi natură, care poartă noţiuni fixe de valoare. Activitatea raţionamentului se exercită apoi prin confruntarea acestor valori omogene cu experienţa individuală a subiectului vorbit. Din contră, cînd privim o operă de artă, raportul între elementele percepute nefiind fix, se cuvine, mai întîi, să explorăm ansamblul figurativ şi să deslușim gradul de abstracţie şi

de invenție a elementelor. Și într-un caz și în celălalt, nu se surprind decît diferențe, dar obiectul figurativ, care se revelă în aparență brusc, reclamă în fond mai multă atenție activă decît limbajul. Relațiile părților cu întregul sînt mai puțin explicite și ele sînt susceptibile ori de a fi ignorate, ori de a fi rău înțelese. Privită global ca o unitate, opera de artă, pentru a se revela, obligă ochiul — și spiritul — la un adevărat dute-vino de la părți la întreg, de la experiența spectacolului la aceea infinit de complexă și mascată a autorului. În timp ce mesajul verbal, odată auzit, dispare, iar spiritul lucrează asupra noțiunii transmise, obiectul figurativ rămîne în fața ochilor. Dialogul se înnoadă cu obiectul figurativ iar nu cu realul, iar acest obiect nu este produsul unuia, ci al unei experiențe mobile și, în mod necesar, colective, ca și, de altfel, valorile pe care le mînuiește limba. Ochiul mătură cîmpul figurativ sau pipăie volumul fasonat de artist. Prin urmare, aprehensiunea obiectului se face în timp ca și ascultarea mesajului verbal. Așa după cum s-a spus, timpul și spațiul sînt elemente comune oricărei experiențe umane. Nu s-ar putea spune că limba se desfășoară în timp și arta în spațiu. Dar, interpretarea timpului și spațiului, ca și mînuirea lor, variază. În fața operei de artă, spectatorul se găsește mai aproape de matematician. El utilizează, ca și acesta, un obiect fabricat din elemente izolate prin abstracție ale realului, pentru a-și fixa atenția; spectatorul stabilește o circulație, un dialog cu el, el își reînnoiește fără încetare luarea sa de contact cu mesajul; el își corectează judecata, încearcă alte interpretări. Opera este realmente un lucru, avînd o existență distinctă. Limba fragmentează și enumeră, arta asociază și confruntă. În fața operei de artă, activitatea este problematică și interpretativă, există semne care scapă; în fața lanțului vorbit, activitatea este analitică, critica se exercită numai asupra sensului și nu asupra formelor. Cînd ascultăm pe cineva vorbind, mergem de la detaliu
 la ansamblu, iar imaginația intervine pentru a

materializa o imagine ale cărei elemente, toate, sînt valorizate la același grad de abstracție. Cînd privim o operă figurativă, mergem de la ansamblu la detaliu și valorificăm elemente care aparțin unor grade diverse de realitate, de invenție, de abstracție. Cuvîntul este mai riguros, opera mai bogată — după calitățile ei, foarte variabile, de semnificații și de sugestii. Mai mult chiar decît fraza, opera de artă declanșează nenumărate serii de interpretare.

Am păstrat din copilărie amintirea unui text din La Bruyère, învățat pe de rost cînd aveam unsprezece ani și care la început mi se părea de nepătruns pentru ca pînă la urmă să mă inspire: « copiii au deja imaginația și memoria sufletului lor, adică ceea ce bătrînii nu mai au, și ei se folosesc, în mod minunat, de acest lucru în micile lor jocuri și în toate distracțiile lor». În înțelegerea tuturor limbajelor, vorbite sau figurative, imaginația și memoria dau cheia tuturor mesajelor. Dar raportul între aceste două funcțiuni este inversat întocmai ca și raportul dintre spațiu și timp, dintre abstracție și percepție și dintre toate capacitățile care compun inteligența noastră. Contrar limbajului, arta nu ține să denumească obiecte decupate din realul perceput de către oameni, conform unor procedee de clasificare care constituie sisteme ordonate în spirit; scopul său este de a fabrica obiecte figurative și reale totodată. Arta nu presupune numai punerea în ordine a noțiunilor, ci crearea de ansambluri materiale. În cazul ei ordinea compusă este realizată atît în spirit cît și în materie.

Dacă am reușit să convingem pe cititor, el va înțelege sensul studiilor reunite în această lucrare și cît este de necesar să se recunoască existența unui limbaj figurativ, posedînd legile sale fixe și aplicațiile sale nenumărate pentru a aborda cu oarecare interes un studiu sociologic al artei. Limbajul figurativ este, în același timp, un instrument de informare și un instrument de gîndire. El posedă legile sale, regulile sale, variabile după țări și epoci. El constituie un tip de

structuri ireductibile la oricare altele, cu toate că utilizează facultăţile comune. El nu exprimă într-un alt sistem de idei, cunoştinţe accesibile pe alte căi. El contribuie pentru a informa universul artificial în care se desfăşoară viaţa omului şi istoria lui; el ne aduce elemente de informare pe care zadarnic le-am căuta în altă parte. Trebuie făcut totul pentru a construi o teorie a semnului figurativ, comparabilă cu cele pe care le posedăm, pentru alte categorii de limbaje. Este important să se recunoască, de pe acum, existenţa unei gîndiri estetice — sau mai bine zis figurative, căci acest termen înglobează atît valorile incluse în activităţi arhitecturale sau legate în mod intim de tehnici — cît şi manifestarea unei posibilităţi a omului de a explora universul şi de a-l remodela. Mai puţin analitică decît limba, arta se apropie mai mult de formele intuitive ale gîndirii; ca şi matematicile, ea creează o lume mediată de semne cu care dialoghează; dar intuiţie nu înseamnă nici pasivitate, nici inspiraţie bruscă. Sesizarea globală şi imediată a unui ansamblu de valori semnificative nu furnizează cunoaşterea precisă şi valabilă a ansamblului. Intuiţia nu are valoare decît atunci cînd deschide calea pentru travaliul inteligenţei. Civilizaţia noastră se înşeală atît atunci cînd îşi închipuie că intuiţia, pasivă, înlocuieşte inteligenţa, cît şi atunci cînd crede că artele îi furnizează un domeniu de satisfacţii imaginare[1].

De Homine, 1963

---

[1] Unele din temele acestui studiu se pot găsi reluate şi dezvoltate într-un eseu destinat pentru *Enciclopedia italiana dell'arte* al cărui text francez a apărut în *Année Sociologique* 1964, sub titlul *Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif depuis la Renaissance.*
Cf. de asemenea introducerea *Signes de reconnaissance* la catalogul expoziţiei: *Emblèmes, totems, blasons*, de la muzeul Guimet, martie-iunie 1964.

Partea a doua

CADRELE IMAGINARE ALE FIGURĂRII

I. SPAȚIU GENETIC ȘI SPAȚIU PLASTIC

Toate artele plastice sînt arte ale spațiului. Noțiunea de Formă nu le este rezervată și se comite adesea greșeala de a întrebuința acest ultim termen, vorbind despre ele, fără suficientă rezervă. Forma este atît muzicală, literară, matematică cît și plastică; noțiunea de Formă se aplică chiar și unei interpretări generale a activității spiritului. În schimb, nu există artă plastică în afara spațiului și gîndirea umană, cînd se exprimă în spațiu, ia neapărat o Formă plastică. Orice semn plastic este prin urmare spațial. Asta nu înseamnă, de altfel, că artele plastice nu ar avea nici o legătură cu timpul sau cu mișcarea, dar ele se întîlnesc pe acest teren cu alte semne, în timp ce sînt de neconceput fără spațiu, iar orice artă — chiar și muzica sau literatura — care, într-un fel oarecare intră în spațiu, îmbracă un caracter plastic.

Este deci foarte important să se studieze Forma plastică în funcție de spațiu. Aceasta cu atît mai mult cu cît această noțiune este variabilă în funcție de țări și epoci. Așadar operele de artă traduc concepția pe care artiștii și timpul lor și-o fac despre spațiu; în timp ce concepțiile generale, și în special matematice, despre spațiu ne informează asupra intențiilor artiștilor într-o epocă dată.

Cu toate acestea, s-a avansat foarte puțin pe această cale a analizei comparative a valorilor

plastice şi a celorlalte valori intelectuale. În cercurile istorice, literare şi filozofice, aproape că nu s-a remarcat faptul că operele de artă sînt semne de aceeaşi valoare ca şi cuvintele, ca şi simbolurile matematice. De fapt, pictorii şi criticii sînt aceia care, în ultimele decenii, au întrevăzut mai întîi această problemă — de unde rezultă un întreg aspect al artei contemporane. Am considerat că nu ar fi lipsit de interes să prezentăm cîteva observaţii asupra naturii spaţiului plastic, aşa cum poate fi concepută ea astăzi, plecînd de la studiul Formelor artei contemporane. În afară de aceasta mi s-a părut că cercetările făcute, în Elveţia de către Piaget şi în Franţa de către Wallon, asupra trezirii inteligenţei şi formării cadrelor gîndirii la copil, ca şi publicarea recentă a unor lucrări care rezumă cercetările şi teoriile acestor doi maeştri, constituie o ocazie favorabilă pentru compararea modurilor foarte noi de reprezentare a spaţiului care se află atît la baza psihologiei şi matematicii, cît şi a artei de astăzi.

Înainte de a merge mai departe, trebuie să mai precizez că, în lucrarea de faţă, voi stabili analogii între topologia, psihologia copilului şi arta contemporană, fără a le confunda totuşi. Topologii au descoperit în o anume intuiţie a spaţiului, mai simplă decît aceea a geometriei euclidiene, o cale teoretică şi practică de natură să le permită să rezolve, sub un unghi de generalitate superioară, anumite probleme fundamentale ale geometriei. Piaget a văzut raportul care există între intuiţia topologică a spaţiului matematic şi gradele elementare ale percepţiei spaţiului la copil. Cred că aduc, la rîndul meu, un element nou în problema interpretării limbajelor plastice arătînd că toate presupun că au la bază o anumită intuiţie fundamentală a spaţiului, pe care ne vom feri să o *identificăm* cu topologia, dar care ilustrează, din alt punct de vedere, aceeaşi realitate psihologică ca şi aceea a cărei apariţie în primele stadii ale vieţii mintale a oamenilor ne-au arătat-o, la rîndul lor, lucrările lui Piaget şi Wallon.

Întrucît prezenta lucrare nu are decît un caracter orientativ şi nefiindu-mi cu putinţă să fac o analiză foarte concretă a Formelor plastice, mă voi mărgini să apelez la o cunoaştere relativ superficială a operelor de artă contemporană şi să utilizez ca referinţă materialul cercetării psihologice pe care lucrările lui Piaget şi Wallon le pun cu uşurinţă la dispoziţia tuturor [1]. Ele ne furnizează un imens material de observaţii şi de fapte care sînt pe deplin suficiente pentru a lămuri datele problemei vaste pe care doresc să o elucidez.
Amînînd mereu cu altă ocazie considerarea faptelor plastice în ele însele ca şi confruntarea lor cu alte discipline — cu etnografia, psihologia comportamentului, tehnicile vieţii moderne — singura mea ambiţie ar fi de a arăta aici cum problemele ce se pun în legătură cu psihologia infantilă se găsesc şi la baza concepţiei moderne asupra spaţiului plastic, ca sursa şi justificarea creaţiei artistice contemporane, precum şi la baza unei interpretări reînnoite a Formelor de artă din toate epocile.
Din punctul de vedere care ne interesează, esenţialul teoriilor lui Wallon şi Piaget constă în aceasta: concepţiei tradiţionale a unui spaţiu înnăscut sau intuiţionist i se substituie noţiunea unui spaţiu genetic.
În fond nu există opoziţie fundamentală între artiştii Renaşterii, teoreticieni ai reprezentării clasice a spaţiului iluzionist, ca Alberti sau Leonardo da Vinci, şi Kant, teoreticianul mult mai modern al categoriilor înţelegerii, între care figu-

---

[1] Jean PIAGET, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant. — La construction du réel chez l'enfant. — La formation du symbole chez l'enfant*, 3 vol. Neuchâtel şi Paris, Delachaux et Niestlé, f.a.
— Le développement de la notion de temps chez l'enfant — Les notions de mouvement et de vitesse chez l'enfant. 2 vol., Paris, Presses Universitaires, 1946.
Jean PIAGET şi Bärbel INHELDER, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, Presses Universitaires, 1948.
Henri WALLON, *Les origines de la pensée chez l'enfant*, 2 vol., Paris, Presses Universitaires, 1945.

rează spaţiul. La ei spaţiul apărea întotdeauna ca un dat sensibil al cunoaşterii. Iar un Henri Poincaré se preocupa încă să limpezească şi să lămurească condiţiile intuiţiei spaţiale în geometrie, mai degrabă decît să pună în cauză natura şi progresivitatea acestei intuiţii. Din acest punct de vedere se va citi, cu mare interes, cartea lui Brunschvicg asupra *Etapelor filozofiei matematice*, deoarece în ea se poate vedea cum înşişi oamenii care de secole au semănat sămînţa gîndirii matematice contemporane au făcut-o fără a avea o conştiinţă clară asupra a ceea ce pregăteau. Şi, în mod fatal, de altfel, căci dacă principiile pe care se bazează concepţia actuală a structurilor [gîndirii ca şi cea a elementelor prime ale geometriei pot să-şi găsească precursori, este la fel de sigur că conştiinţa clară a existenţei faptelor şi legăturilor care sînt la baza gîndirii moderne prin care progresul decisiv ar fi fost realizat cu multe generaţii mai devreme, ar fi trebuit să rămînă ascunsă. [2]

Extrem de izbitor este de a vedea cum, în aceeaşi epocă, se realizează progrese, în mod paralel, în diferitele discipline. Piaget şi Wallon ajung la o concepţie genetică şi activă a structurilor gîndirii chiar în momentul în care matematicienii substituie concepţiei intuiţionismului euclidian, acceptat de generaţii, pe aceea a unui intuiţionism primitiv, « topologic », pe care în mod secundar se construieşte, printr-o elaborare personală şi activă a spiritului, concepţia euclidiană a spaţiului.[3] Unul din lucrurile pe care aş vrea

---

[2] Léon BRUNSCHVICG, *Les étapes de la philosophie mathématique*, Paris, Presses Universitaire, ed. a III-a, 1947.

[3] Asupra topologiei sau *Analysis situs*, cartea lui BRUNSCHVICG este absolut insuficientă. Autorul n-a prevăzut soarta acestei noi metode rezultate în urma cercetărilor lui Riemann, Russell şi ale şcolii matematice franceze şi poloneze contemporane. Apropierea pe care o propun să se facă aici între opera plastică a Şcolii din Paris pe de o parte, speculaţiile matematice ale topologiei şi concluziile psihologilor specializaţi în studiul experimental al creierului infantil, pe de altă parte, nu trebuie să facă pe citi-

să-l demonstrez este că această dublă mişcare, a gîndirii psihologice şi matematice a epocii noastre, este însoţită de o evoluţie identică a gîndirii plastice: cubiştii şi succesorii lor au pus bazele unei reprezentări neeuclidiene şi pe drept cuvînt topologice a lumii şi, prin aceasta, ne-au deschis ochii asupra unei întregi serii de reprezentări plastice vechi, greşit cunoscute atît în ce priveşte frumuseţea cît şi valoarea lor semnificativă.

Luînd în considerare lucrările lui Piaget şi Wallon constatăm următoarele. Copilul nu aduce cu el intuiţia înnăscută a unui spaţiu conform reprezentării uzuale a unui univers făcut pentru acţiune şi conform postulatelor geometriei euclidiene. El începe, odată cu viaţa, să exploreze lumea exterioară, dar conduitele sale sînt la început dirijate de către ipoteze care nu coincid cu construcţiile practice la care se va opri cel de la optulea an şi care vor rămîne valabile pentru adult. De aici rezultă concepţia unui spaţiu ale cărui coordonate, contrar tezei clasice, variază şi, prin urmare, posibilitatea unei distincţii între intuiţionismul fundamental al spaţiului şi recunoaşterea unei Forme fixe a acestui spaţiu, conformă coordo-

---

tor să creadă că psihologii şi matematicienii au fost cei care au indicat calea artiştilor de astăzi. În Quattrocento influenţa unui Manetti asupra artei lui Bruneleschi, a lui Ghiberti şi a lui Uccello a fost decisivă, cum voi arăta în altă parte. Nu acelaşi lucru se întîmplă în epoca noastră. Arta, filozofia şi matematica se întîlnesc dar nu îşi comandă. Ele exprimă în mod egal o manieră de a fi care este pecetea epocii noastre. Cf. în această privinţă un articol al lui Merleau-Ponty: *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, în *Temps Moderne* din luna noiembrie 1947. Nu cred, asemenea lui Merleau-Ponty, că filozofia conportamentului ar fi filozofia timpului nostru. Mi se pare tocmai că ea este depăşită, ca şi filozofiile Formei în general, de către încercările artiştilor, matematicienilor, psihologilor copilăriei, ca şi, de altfel, de ale antropologilor şi etnologilor sau muzicienilor. Scopul meu este tocmai de a arăta aici, pe de o parte, importanţa «întîlnirilor» între discipline considerate pînă acum pe de-a-ntregul separate şi de a dovedi, în special, că analiza plastică este o cheie importantă pentru înţelegerea oricărei epoci.

natelor lui Euclid şi, în stadiul prezent al civilizaţiei noastre, experienţelor uzuale ale omului.

În adevăr, se ajunge nu atît la negarea intuiţiei spaţiale cît la negarea caracterului absolut al spaţiului. Copilul nu are de descoperit o realitate în sine, un lucru ca să spunem aşa concret, ci de dezvoltat facultăţi active de reprezentare şi de construit un univers pe două planuri distincte: perceptiv şi reprezentativ. Esenţialul doctrinei lui Piaget constă, într-adevăr, în caracterul activ al percepţiei[4]. Ea se opune, aşadar, doctrinei Formei, structură preformată în organism, cu priorism biologic, pentru a-i substitui pe aceea a Schemei problematice. Nu mai este vorba de a sesiza un obiect în jurul căruia se organizează percepţiile; orice conduită sau percepţie este legată de o sursă ca să spunem aşa istorică, ea depinde de conduitele şi de experienţele anterioare; invenţiile şi combinaţiile mintale sînt toate legate, pe de o parte, de o anumită maturizare biologică şi, pe de altă parte, de lanţul de observaţii şi experienţe personale anterioare. Actele se constituie în funcţie de Scheme diferenţiate. Formei în sine, preformată şi care se impune, i se substituie Schema activă, un sistem de relaţii şi de organizaţii mobile ale lumii exterioare, în care nu obiectele, ci numai activitatea şi metoda sînt pozitive.

Conform acestei concepţii, care exaltă rolul activităţii spirituale a omului încă de la naşterea sa şi care insistă asupra dualităţii celor două noţiuni de percepţie şi de reprezentare, se reuşeşte să

---

[4] Cf. mai ales PIAGET, *Naissance de l'intelligence...* p. 378 şi urm. Doctrina Formei nu ar putea fi de altfel respinsă în bloc. În excelentul *Manual de Psihologie* al lui Paul GUILLAUME, Paris, Presses Universitaires, ed. a III-a, 1948, se poate vedea tot ceea ce aduce această doctrină în înţelegerea percepţiei plastice. În această teorie de care se leagă lucrarea lui H. FOCILLON, *Vie des Formes*, se află deja noţiunea de activitate, de plasticitate, de organizare şi de ritmuri.

se distingă un anumit număr de etape în formarea noțiunii de spațiu[5].

Primele experiențe ale copilului duc la construirea unui spațiu senzorio-motor, a cărui primă treaptă este spațiul postural sau organic al celor dintîi zile ale vieții sale, dar schematizarea spațială, din ce în ce mai bogată și mai dezvoltată, a conduitelor sale senzorio-motrice, conduce la un moment dat copilul să conceapă o nouă realitate, care încetează să mai fie simpla dezvoltare a celei vechi, întrucît ea ordonează percepțiile după noi legi; spațiului senzorio-motor îi urmează spațiul proiectiv.

În această fază, copilul ignoră încă toate raporturile metrice și abstracte pe care se bazează spațiul euclidian; dar el percepe Forme. Tabloul mișcător al primelor luni de viață, cu figuri capricioase care apar și dispar, fără a se regăsi, este înlocuit de un univers în care există obiecte prevăzute cu calități și permanență. Corpurile elastice și deformabile din prima perioadă fac loc unor figuri solide și constante, identificabile și analizabile.

În fine, cea de a treia fază a construirii spațiului infantil este aceea în care apar cele două noțiuni de măsură și simbol. Atenția dată deplasării obictelor unele în raport cu celelalte duce la multiplicarea acestor obiecte prin numărul aspectelor lor și la utilizarea imaginilor astfel formate ca suport al raționamentului: materia sensibilă devine simbol, iar funcția dialectică, sprijinită pe memorie și imaginație, se dezvoltă[6]. În loc

---

[5] Este necesar să se prevadă un studiu mai aprofundat al problemei concordanței între diferitele forme ale desenului la copil și la adult. Noțiunea de desen, așa cum este acceptată în mod curent de către psihologi, nu recunoaște calitățile plastice ale formei: ea nu consideră decît valoarea ideografică — ceea ce este, în mod sigur, dacă nu o eroare, cel puțin o limitare, cu totul arbitrară, a valorii semnificative a semnului plastic.

[6] Mai ales în această privință lucrările lui Henry Wallon completează observațiile lui Piaget. Piaget și-a propus să studieze mai ales psihologia infantilă pentru ea însăși. Wallon ne ajută să înțelegem mai bine cum se elaborează

să ordoneze elemente concrete, gîndirea operează de acum înainte asupra unor semne. În acest moment, copilul este în posesia instrumentului care îi permite să se asocieze, pe plan colectiv, vieții sociale. El participă la înțelegerea și evoluția semnelor, al căror caracter colectiv a fost pus, din fericire, în lumină de către cercetările lui Wallon. De acum înainte evoluția gîndirii sale se leagă mai mult de istoria civilizației decît de evoluția individuală a creierului său.

Dacă la origine creierul uman este constituit într-adevăr, mai mult sau mai puțin, în același fel, cu cît omul se dezvoltă, cu cît el se diferențiază în funcție de presiunea mediului în care trăiește, de la o epocă la alta și de la un mediu la altul, viziunea și interpretarea lumii exterioare se schimbă cu totul; deci, cred că este o greșeală să se considere creierul uman unificat începînd de la al doisprezecelea an. Dar dacă în prima vîrstă, etapele sînt fixate de către necesități elementare de adaptare la mediu, care sînt mai mult sau mai puțin comune tuturor ființelor umane, începînd cu adolescența, evoluția se face în funcție de presiunile sociale. Prin urmare, de acum înainte analiza diferitelor moduri de reprezentare a lumii și a spațiului la indivizi și în societate trebuie să se facă pornind de la un alt punct de vedere. Diferențierea se face în funcție de tipuri: sociale, tehnice, istorice, geografice și nu în funcție de deprinderi absolute. În acest domeniu, faptele generale de cultură — cunoașterea matematicilor, a scrisului, sau a desenului — sînt elemente de informație esențiale. Istoria

---

în copilărie cadrele gîndirii omului. Este de dorit ca cercetări, inspirate de o metodă la fel de riguroasă, să ne informeze acum asupra utilizării semnului plastic de către adult pentru a căpăta conștiința deplină de propria sa gîndire și a o face manifestă. Estetica ca și arta trebuie să înceteze să mai fie considerate ca o speculație de lux, exterioară problemelor fundamentale ale cunoașterii. Asupra dezvoltării funcției dialectice și simbolice la copil, cf. îndeosebi PIAGET, *Représentation de L'Espace* ... p. 60, 354, 534 și WALLON, *Origines*... I, 109 ș.u.; II, 145 și urm., 166 și urm.

spiritului uman este cea a civilizaţiilor, cea a comportamentelor istorice şi sociale care în prezent nu este decît la faza bîjbîielilor, analiza fenomenelor plastice fiind total neglijată pînă acum. În ce mă priveşte, aş vrea să arăt cum concluziile lui Piaget şi Wallon asupra etapelor reprezentării spaţiului la copil aduc precizări remarcabile asupra diferitelor forme pe care pot să le ia desenul şi reprezentarea figurată a lumii, dar şi cum se pune, pe un plan mult mai larg, problema utilizării fenomenelor plastice pentru descrierea etapelor şi modurilor intelectuale ale vieţii colective în prezent şi în trecut.[7]

Este vorba, în esenţă, de a arăta, în primul rînd, cum fiecăreia din etapele parcurse de către om în copilăria sa îi corespunde o formă posibilă de desen ale cărui urme se regăsesc pînă în arta cea mai savantă şi în societăţile cele mai evoluate. Tot aici întîlnim una din tezele fundamentale ale noii psihologii infantile[8]. În adevăr, Piaget a

---

[7] Am arătat eu însumi importanţa acestor probleme, din punct de vedere al istoriei ideilor, într-o carte consacrată, acum cîţiva ani, artei contemporane: *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'Ecole de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946. Am arătat acolo, pe de o parte, că evoluţia artei contemporane se explică prin dezvoltarea noţiunii de semn şi că, pe de altă parte, istoria artei putea să furnizeze elemente nu numai pentru a completa şi ilustra cadrele clasice ale istoriei ideilor, dar pentru a le reînnoi, lărgind punctele noastre de vedere.

[8] Cf. PIAGET, *Construction du réel*... p. 365 ş.u. Problema regresului, pusă astfel de către Piaget, ne face să ne întrebăm dacă noile teorii asupra construcţiei progresive a spaţiului n-ar aduce un sprijin teoriilor filozofilor, esteticienilor şi istoricilor partizani ai filozofiei « ciclurilor ». Mă gîndesc, în deosebi, la tezele lui Eugenio d'Ors asupra barocului care au inspirat o literatură destul de vastă şi care au influenţat chiar oameni ca Henri Focillon în concepţiile sale relative la succesiunea epocilor romanice sau gotice, trecînd toate printr-un acelaşi avînt şi acelaşi declin al formelor. Am semnalat deja în altă parte *(L'Humanisme roman*, Publicaţie a Facultăţii de Litere din Strasbourg, 1942) originile îndepărtate, şi mai ales baroce, ale acestei idei. Teoria lui Piaget trebuie să fie examinată cu grijă, în realitate ea duce, din contră, la confirmarea opoziţiei noastre faţă de tezele nietzscheene ale «eternei reîn-

observat că trecerea de pe planul gîndirii senzoriomotrice pe planul limbajului şi al gîndirii conceptuale aducea cu sine repartiţia tuturor dificultăţilor deja învinse în domeniul acţiunii. Cînd, în loc să gîndească în acţiuni, copilul se străduieşte să gîndească în noţiuni şi să traducă gîndirea sa în cuvinte sau desene, funcţiile de adaptare la mediul social şi utilizarea noilor scheme de gîndire şi de acţiune îi impun nişte serii de încercări analoge celor care, în primul stadiu, l-au condus la primele experienţe şi la primele progrese. Adaptarea la grup şi la limbajul simbolic presupune aceleaşi etape, parcurse în aceeaşi ordine, ca şi adaptarea egocentrică la lumea exterioară. Faptul de a gîndi în acţiuni, în imagini, în cuvinte sau în noţiuni prezintă aceleaşi dificultăţi logice. Orice gîndire oscilează între adaptarea eului la real şi a realului la eu; orice acţiune sau orice manifestare de opinie ca rezultat al unei gîndiri presupune dobîndirea şi stăpînirea unui anumit număr de scheme, motrice sau reprezentative, care se dobîndesc conform unui proces analog. De unde rezultă afinităţile profunde, şi atît de puţin recunoscute, dintre diversele procedee de expresie: cuvînt, desen, ritmuri, gesturi. De unde rezultă, de asemeni, explicaţia faptului că omul, etern ucenic, ca şi societatea umană, oferă adesea spectacolul unei reîntoarceri paradoxale la forme sumare de expresie care sînt considerate, greşit, drept reîntoarceri sau regresiuni şi care sînt, din contră, dovada unei adeziuni la forme originale de gîndire şi de expresie.

Din această observaţie rezultă că studiul oricărui limbaj, al oricărui sistem de expresie socială cuprins, la originile sale, în istorie, ne oferă posibilitatea legitimă de a studia anumite legi fundamentale ale demersului intelectual al omului. Prin aceasta se justifică poziţia luată de către

---

toarceri ». Nu există reîntoarceri, ci anumite analogii în fiecare început de civilizaţie. Voi reveni în altă parte asupra acestei idei foarte importante din punct de vedere al istoriei generale a civilizaţiilor.

etnografii şi sociologii care deduc din viaţa societăţilor primitive fundamentele vieţii din trecut ale societăţilor celor mai evoluate [9]. Prin aceasta se explică de asemeni analogiile care există între demersurile succesive ale fiecărui individ în copilăria sa şi evoluţia celor mai înalte civilizaţii în vremurile cele mai apropiate. Civilizaţia Renaşterii sau cea care se naşte în acest moment sub ochii noştri au avut, sau mai au şi acum, caractere bazate pe o tentativă comună pentru a reorganiza o experienţă a lumii exterioare pornind de la utilizarea noilor tehnici ale gîndirii şi ale acţiunii. Primitivism, dacă vreţi, în sensul că noul cod de reprezentare verbală şi plastică a lumii se construieşte urmînd un sistem identic celui care a condus cele dintîi civilizaţii la dominarea lesnicioasă a noţiunilor şi a semnelor convenţionale, dar foarte analog de asemeni celui care permite fiecărui individ să formeze în el însuşi, în primii ani ai vieţii sale, regulile mintale care îl vor face să comunice cu semenii săi. Prin aceasta se transferă noţiunea de primitivism în artă de la aceea a reproducerii formulelor perimate la aceea a creaţiei active şi originale a semnelor — şi mai ales a semnelor plastice — urmînd o progresie care repetă evoluţia fiecărui om.

Acestea fiind spuse, studiul experimental al psihologiei infantile a permis, cum am amintit, să se stabilească faptul că spaţiul infantil debutează prin intuiţii elementare, al căror remarcabil carac-

---

[9] E suficient să reamintim aici opera lui Lucien Lévy-Bruhl şi cea a etnografilor a cărei mărturie vie o constituie Muzeul Omului, Cf. de asemeni începutul cărţii lui Brunschvicg asupra etapelor filozofiei matematice unde se arată cît de mult ajută studiul moravurilor celor mai primitive la înţelegerea ştiinţei celei mai înalte. Lucrările recente ale lui LEROI-GOURHAN, *Evolution et techniques* (Paris, A. Michel, 1943 şi 1945), subliniază întreg interesul studiului instrumentelor pentru cunoaşterea omului şi a civilizaţiei arhaice. Etnografiei trebuie să-i corespundă, pentru epocile şi societăţile mai evoluate, o istorie a artei eliberată de grijile sale de pur inventar arheologic, primă fază necesară, dar depăşită, a ştiinţei.

ter este de a nu fi euclidian, adică de a nu presupune ca date evidente nici figurile cele mai simple, drepte, unghiuri, patrate, cercuri, şi nici măsura. Ea a demonstrat, în plus că, dacă nu sînt euclidiene, intuiţiile elementare ale spaţiului la copil sînt în schimb « topologice », adică conforme concepţiilor recente ale geometrilor care, plecînd de la analiza cea mai abstractă, au substituit postulatelor euclidiene ca fundament al intuiţiei spaţiale corespondenţe calitative — iar nu cantitative — bi-continui făcînd apel la conceptele de vecinătate şi de separaţie, de ordine, de anturaj sau de acoperire şi de continuitate, cu excluderea oricărei conservări a distanţelor sau a oricărei proiectivităţi. [10]

Primul punct pe care aş vrea să-l stabilesc este deci posibilitatea sau mai bine-zis existenţa unui spaţiu topologic reprezentat în mod plastic. Or, faptul într-adevăr extraordinar, şi a cărui importanţă mi se pare imensă pentru istoria artei, este că o artă topologică este tocmai pe cale de a se defini sub ochii noştri chiar în momentul în care psihologii şi matematicienii descoperă, într-o manieră absolut independentă, justificarea sa psihică şi matematică, de unde rezultă caracterul de strînsă solidaritate al formelor de expresie într-un stadiu determinat din dezvoltarea unei aceleiaşi civilizaţii.

În realitate, arta contemporană oscilează, de la Cézanne, între doi poli care n-au fost distinşi în mod clar. Cézanne pune într-adevăr, la baza experienţei sale, pe de o parte expresia volumelor şi, pe de altă parte, cea a senzaţiilor. Am încercat eu însumi să arăt altundeva raporturile strînse care există între arta impresioniştilor, aceea a succesorilor lor mai mult sau mai puţin dizidenţi şi arta cubiştilor pe de o parte şi între filozofia lui Bergson, şi cea a intuiţionismului datelor imediate ale simţurilor sau ale conştiinţei, pe de

---

[10] Cf. PIAGET, *Représentation de l'espace*... p. 17 şi 548 şi urm.

altă parte [11]. Cu toate acestea, n-am reuşit pînă în prezent să fac distincţia între percepţia deja convenţională şi percepţia cu adevărat primitivă. Totuşi ea este cea care se impune în arta modernă ori de cîte ori această artă nu se străduieşte numai să restituie sub o formă voalată, de exemplu prin juxtapunerea tuşelor colorate sau a suprafeţelor simplificate, cadrul percepţiilor euclidiene clasice. Nu mă gîndesc aici nici la Picasso sau Matisse, nici la întreaga artă contemporană, ci la cîteva serii bine determinate. Este topologic Picasso al monştrilor începînd cu *Trenul albastru* pînă la magnificul ansamblu al operelor de după război. Este topologică adesea arta lui Matisse, a lui Braque şi a lui Léger [12]. Sînt topologice, anumite filme de avangardă, ca *Baletul mecanic* al lui Léger, sau filmele abstracte ale

---

[11] Cf. *Bergson et Picasso*, în: *Mélanges 1945* a Facultăţii de litere din Strasbourg, IV, *Etudes philosophiques*, p. 199—213.

[12] Despre Picasso lucrările cele mai bune sînt cele ale lui Jean CASSOU, *Picasso*, Braun, 1937; şi ale lui Christian ZERVOS, *Pablo Picasso*, 2 vol. Paris, Cahiers d'Art, 1932—42. Ultima manieră a lui Picasso a apărut la Salon d'Automne de la Libération, 1944, şi la Expoziţia Galeriei Louis-Carré, 1945. Se va adăuga la aceasta numărul special din *Verve* şi cartea lui Alfred H. BARR, *Picasso, Fifty years of his art*, New York, The Museum of Modern Art, 1946. Acest volum, bine ilustrat şi care conţine o bună bibliografie, este din nefericire urîţit, ca multe altele ale aceleiaşi colecţii, de naivităţi pitoreşti (Picasso şi «vînătorul de fluturi» de exemplu). Lipsesc cărţile bune despre Matisse ca şi despre Braque şi Léger. Ultima manieră a lui Matisse a fost dezvăluită publicului o dată cu Expoziţia de toamnă, în 1946. Se pot găsi reproduse cîteva tablouri de Matisse, importante pentru teza noastră, în albumul editurii du Chêne, *Matisse peinture 1936—1946*, text de André LEJARD, 1946. Aceeaşi editură îi consacră un album şi lui *Braque*, text de Jean GRENIER, 1948. Întors din America, Léger a expus de două ori, în 1946 şi în 1948, la Galeria Carré. S-au putut vedea tablouri recente ale lui Braque la Avignon, în Palatul Papilor, în timpul verii 1947. Nevoia unei lucrări de ansamblu — şi sistematice — asupra artei contemporane se face simţită. Eseurile sînt în mod fatal depăşite după o perioadă de cincisprezece ani. Ar fi de dorit o lucrare alcătuită în funcţie de preocupările reale cele mai mari.

fraţilor Whitney. [13] Este topologică cutare *Sainte-Victoire* a lui Cézanne în care trăsăturile definesc o senzaţie de contact între obiect, complet străină regulilor « bunei forme ».

Percepţia topologică a lumii se bazează pe distincţia schimbărilor de stări şi nu a schimbărilor de obiecte. Chiar operele şi senzaţiile cele mai rudimentare depăşesc această fază atunci cînd concretizează un obiect identificat prin elemente nu numai senzoriale, ci scoase din memorie şi prevăzute cu permanenţă — adică nu numai cu măsuri ci pur şi simplu cu calităţi fixe. De îndată ce impresia se mulează pe o schemă care constată o identitate, se iese din domeniul pur topologic. Numeroase opere de artă primitivă, cu toate că se îndepărtează cu totul de imaginea fixă a obiectului sau a figurilor, sînt întemeiate între topologie şi cel de al doilea stadiu de reprezentare plastică, cel care corespunde percepţiei spaţiului proiectiv al lui Piaget. Cu toate acestea, rolul senzaţiilor topologice este imens în toate decoraţiile pur liniare: segmente, cercuri, panouri de culori opuse; întreaga gramatică a olăritului şi ţesăturii primitive este fondată pe senzaţii topologice. Dar există, în plus, senzaţia de identitate care aparţine deja celui de al doilea stadiu. Numai imaginea mobilă a cinematografului, ori ideea preconceptă conservatoare a lui Léger sau Estève, este fără îndoială capabilă să ne dea o idee de ceea ce poate să fie o senzaţie topologică în stare pură. Totuşi, conştiinţa acestor senzaţii latente, a caracterului lor fundamental şi cu adevărat elementar, este de natură să ne facă mai explicită şi mai ascuţită plăcerea plastică pe care o simţim cînd privim toate operele din care este izgonită reprezentarea figurată a lumii, de la

[13] În 1951 s-a putut vedea la Paris *Baletul mecanic* al lui Léger, care datează din 1923. El a fost proiectat în timpul Congresului Filmului de artă, prezidat de el însuşi. Participanţii la acelaşi Congres au putut să vadă foarte interesantele filme abstracte americane ale lui John şi James Whitney şi daneze ale lui Melson.

vasele antichității celei mai îndepărtate pînă la capodoperele artei musulmane și pînă la minunile, recent apreciate, ale artei lor așa-zis «primitive». În această privință nu m-aș putea ridica îndeajuns împotriva tendinței actuale a anumitor istorici de artă de a dezvolta o pseudo-opoziție permanentă între viziunea « primitivă » și viziunea « clasică ». Acest nietzscheanism facil este într-adevăr demodat; nu e vorba de antinomii eterne și de ritmul sferelor, ci de progresul cunoașterii; nu există cicluri fatale, eterne, ci există condiții ale progresului care readuc aceleași probleme dar nu aceleași soluții, astfel încît este o stîngăcie să se considere, în zilele noastre, realismul ca perfecționarea idealismului, nudul ca superior corpului drapat, ori să se asocieze valoarea simbolică a artei cu primitivismul său spunîndu-se că simbolul fixează formele și le împiedică să progreseze.[14] Dl. Wallon citează, undeva, cazul unui copil care asociază noțiunea de alb, adică de culoare, noțiunii de germen sau de creștere a unei plante, adică de mărime. [15] Nu cred că arta de mîine va fi în mod exclusiv topologică, ceea ce ar fi fără îndoială un pas înapoi. Dar este posibil, pe de o parte, ca conștiința mai lucidă a ceea ce sînt percepțiile noastre directe asupra naturii — culorile și diferitele senzații pe care ni le furnizează ochiul — să îmbogățească arta cu noi posibilități de expresie, însă pe de altă parte, este sigur, încă de pe acum, că conștiința mai clară a fenomenelor fundamentale ale reprezentării plastice îmbogățește comprehensiunea noastră asupra valorilor specifice ale artei vechi.

După cum am arătat experiența în arta de azi a unor scene « topologice » corespunzînd celor mai simple percepții ce se pot imagina astăzi în dome-

---

[14] Îndeosebi mă gîndesc aici, la o broșură: *Primitivisme et classicisme. Les deux faces de l'histoire de l'art. Recherche*, II, publicație a oficiului internațional al muzeelor, 1946. Articolul de bază este datorat arheologului Deonna, campion al «constantelor istorice», dragi nietzscheenilor ca și lui E. d'Ors, și al unui clasicism academizant destul de agresiv.

[15] Cf. WALLON, *Origines de la pensée*... p. 264.

niul vizual, aș vrea acum să arăt existența unor opere care corespund celui de al doilea stadiu al luării de conștiință a spațiului de către om. Spre cel de al doilea an, copilul devine capabil să degajeze din fondul mișcător al senzațiilor sale elementele mai rafinate și mai permanente. El stabilește analogii între senzațiile sale de unde rezultă pentru el tendința de a identifica obiecte și calități; el devine capabil să distingă categorii. De altfel în această privință memoria joacă rolul principal; ea îi permite să evoce senzațiile absente, să completeze astfel cîmpul perceptiv cu amintirea experiențelor anterioare, adică să imagineze senzații și obiecte sau să detașeze în mod arbitrar dintr-un ansamblu fragmente care se leagă de altele. Copilul trece astfel, din domeniul senzațiilor imediate și al structurilor elementare, în lumea relațiilor. Cu toate acestea, el nu se mișcă încă în cercul adultului. El nu a ajuns încă la viziunea reprezentativă, adaptată la o scară fixă de mărimi, a lumii exterioare. Concepția sa este în întregime dominată de noțiunea de obiect, iar cea de a doua fază, cea mai proiectivă, a reprezentării spațiului este astfel cea a realismului obiectiv și a discontinuului. În primul stadiu al dezvoltării sale, omul percepe numai calități cu totul generale, care nu se leagă de perceperea distinctă a obiectelor. Reprezentarea topologică a spațiului se bazează pe ambivalența anumitor cupluri, în număr limitat: asemănător și opus; identic și altul; parte și întreg; localizare și ubicuitate. Este vorba de o distincție de calități care nu se sprijină pe nici o localizare fixă de obiecte distincte și care nu ține cont, la urma urmelor, decît de impresiile intime ale subiectului. În cel de al doilea stadiu, din contră, obiectul capătă o importanță capitală. [16]

[16] Cf. PIAGET, *Construction du réel*... p. 378. Wallon a arătat foarte bine în *Origines*... II, 426, legătura care există între dezvoltarea percepției obiectului și progresul energiei vitale a conștiinței; ca și, II, 329, adevăratele relații care există între realul perceput și elaborarea structurilor gîndirii; luînd de altfel în mod net poziție contra fenomenismului.

Piaget a arătat foarte bine cum ajunge copilul la această noțiune automată a obiectului. Acomodare organică orientată în vederea prevenirii reapariților; coordonarea schemelor primitive ale reacției motrice pentru a conferi fiecărui corp permanență și a distinge calitățile sale secundare, acestea sînt bazele analizei care duce la concepția unei lumi exterioare distincte de individ și formate nu dintr-o țesătură continuă de imagini a căror singură mobilitate este percepută, ci dintr-o colecție de corpuri mai mult sau mai puțin asimilabile cu însuși subiectul pe planul omogenității, pe de o parte, și pe cel al pluralității, pe de altă parte. Într-un cuvînt antropomorfismul începe în momentul în care copilul atribuie unor grupe de fenomene un fel de corporalitate în care se amestecă, ca în el însuși, unitatea și multiplicitatea.

Din punctul de vedere al reprezentării geometrice a spațiului această fază corespunde unei intuiții distincte de cea care a fost descrisă recent sub numele de topologie și de care am legat strîns cel dintîi spațiu reprezentativ al copilului. [17] Obiectul materializează, în orice caz, posi-

[17] Este evident că unele din intuițiile primitive ale copilului se înrudesc de foarte aproape cu intuițiile matematicii moderne fondate pe « topologie ». Cu toate acestea, Piaget poate n-a subliniat îndeajuns că cele cîteva percepții topologice ale copilului sînt departe de a include totalitatea intuițiilor fundamentale ale topologiei și că, dacă copilul este capabil să surprindă cîteva raporturi topologice simple, el este, după cît se pare, la fel de incapabil să recunoască formele rafinate ale reprezentării topologice a spațiului ca și pe cele ale reprezentării euclidiene a lumii. Nu s-a demonstrat în mod riguros nici faptul că mult timp copilul este incapabil de reprezentări spațiale, cît de sumare, în domeniul spațiului proiectiv sau chiar euclidian. Sînt necesare noi cercetări experimentale asupra specificității reprezentării spațiale a matematicienilor, pe de o parte, și cele ale copiilor și artiștilor, pe de altă parte; în articolul de față am acceptat vocabularul sugerat de către Piaget întrucît îmi pare că a pus în lumină o trăsătură fundamentală a reprezentării spațiului infantil, dar de aici pînă la a spune că lumea reprezentativă a copilului este topologică, este un pas care a fost, fără îndoială, repede făcut și care reclamă, o știu, rezerve speciale din partea matematicienilor. Este indispensabil

bilitatea pentru spiritul uman de a percepe şi de a concepe, încă din copilăria sa, ansambluri sincretice de calităţi ale căror aspecte pot să varieze fără ca relaţiile fundamentale şi permanente ansamblului să fie puse în cauză.

Din punct de vedere al reprezentării plastice a spaţiului, această fază corespunde unei foarte lungi şi bogate tradiţii. În realitate, aproape toate operele de artă participă la această fază intelectuală a realismului antropomorfic; operele pur topologice sînt rare şi conştiinţa fenomenelor absolut primare ale percepţiei este mai ales capabilă să ne clarifice gustul şi să pună în lumină valori plastice mult timp disprețuite; operele cu adevărat figurative de asemeni sînt rare şi la fel de afectate de un caracter artificial şi abstract, care le face cu greu accesibile, cum se va vedea îndată. Faza de mijloc, aceea a reprezentării obiective a lumii exterioare, corespunde fazei comune şi uzuale a dezvoltării schemelor intelectuale. Ea satisface în întregime nevoile acţiunii sau chiar ale gîndirii curente. Astfel că nu trebuie să ne mirăm de numărul imens de opere pe care ea le-a inspirat deja, nici de ataşamentul pe care îl manifestă în prezent marele public în privinţa sa.

Aici dificultatea nu constă, ca adineaori, în a face să se conceapă posibilitatea reprezentării unui spaţiu obiectiv diferit de spaţiul topologic şi de spaţiul perspectiv. Nu e vorba nici de a demonstra existenţa a ceva care nu este perceput în mod normal, ci de a stabili o distincţie, în acelaşi timp psihologică şi istorică, între elemente topite în mod obişnuit în opere care ţin,

---

să se aprofundeze în mod experimental analiza reprezentării infantile a spaţiului şi mai ales să se introducă aceea a diferitelor categorii de adulţi, îndeosebi cea a artiştilor. Sîntem la începutul unei cercetări. Ca totdeauna la plecare trebuie să acceptăm cîteva ipoteze de orientare şi ar fi nejust să nu subliniem valoarea celei a lui Piaget, perfect acceptabilă pentru moment, întrucît permite să se arate necesitatea unei extinderi a metodei la alte grupuri umane.

asemeni gîndirii umane, de mai multe sisteme intelectuale de organizare, de unde rezultă totuşi experienţa unei forme de artă cvasi permanente şi corespunzînd uneia din etapele pe care le străbate orice individ pentru a ajunge la deplina sa dezvoltare.

După cum am arătat mai sus noi găsim calea care ne duce la noţiunea exactă a artei obiective, referindu-ne la Cézanne, cel mai mare geniu plastic al timpurilor moderne. Totul se reduce, spune el, în anumite momente, la forme simple: cuburi, conuri, sfere, cilindri, adică la volume, ori, dacă vreţi, la solide.[18] Noţiunea de solid este, în fond, cea a constantelor şi a schemelor de reprezentare general valabile; ea implică noţiunea de linii care marchează extremitatea planurilor (adică un decupaj fix al spaţiului iar nu anumite tendinţe suple ale vieţii) de linii scoase din fărîmiţarea lumii exterioare iar nu din activitatea perceptivă şi imaginativă a creierului — substituire, la urma urmei, a noţiunii de formă obiectivă în locul celei de formă activă.

De altfel, noţiunea realistă a obiectului nu rezultă numai dintr-o speculaţie intelectuală asupra percepţiilor vizuale; ea rezultă din coordonarea senzaţiilor vizuale cu alte senzaţii, în special cu senzaţiile tactile: spaţiul obiectiv este polisenzorial şi operatoriu în primul rînd. El este în mod esenţial practic şi experimental. Astfel că adevărata dificultate este de a arăta în ce este, cu toate acestea, incomplet.

---

[18] Cu privire la linii, cf. BRUNSCHVICG, *Etapes*... p. 131, 140 ş.c. şi PIAGET, *Espace*... p. 554. Este indispensabil să se întreprindă un studiu al problemei mişcării plastice. Linia, care este percepută drept termen al unei mişcări intelectuale de analiză, este legată de gest. Este indispensabil să se întreprindă un studiu bazat totodată pe analiza diferitelor stiluri artistice şi pe experienţe de laborator. Linia nu este un dat fundamental; ea este, de asemeni, o achiziţie şi posedă valori foarte variabile. Şi în această privinţă istoria experimentală a artei poate să ne ajute să definim structuri intelectuale mai mult sau mai puţin permanente şi să ne permită să caracterizăm mai bine, apoi, formele originale de civilizaţie.

Tocmai în această privinţă operele de artă ne furnizează un mijloc preţios de verificare. Ele ne arată, în adevăr, posibilitatea de a concepe o lume lipsită de mărime fixă, de cel de al treilea termen, dacă vreţi, o lume în care obiectele se situează şi se deplasează numai în raport cu artistul sau cu spectatorul, iar nu în raport unele cu altele, în care deplasările nu alterează volumele şi calităţile, în care, într-adevăr, obiectele sînt realităţi prevăzute, odată pentru totdeauna, cu calităţi atributive şi imuabile. [19] Această lume se întemeiază, în realitate, pe raporturi de calităţi fixe, adică de clase conform logicii lui Aristotel, cu totul diferită de logica matematică a relaţiilor care este logica lui Euclid, aceea a artei perspective iar nu proiective, ca aceea pe care o analizăm aici în abstract, dar care există totuşi şi în concret. [20]

Arta evului mediu este aceea care ne oferă exemplul cel mai familiar al acestor arte obiective, în sensul în care le-am definit mai sus. Fie că este bizantină sau occidentală, această artă acceptă existenţa în sine a obiectelor, adică, în fond, a calităţilor distincte de aparenţe. Este o artă al cărui limbaj simbolic utilizează un sistem rigid de evocare a calităţilor morale prin atribute materiale determinate, constituind astfel « cupluri » convenţionale care amintesc procedeele mnemotehnice ale limbajului primitiv: după cum sălbaticul utilizează degetele mîinilor şi picioarelor pentru a reprezenta numerele, tot astfel artistul din evul mediu utilizează semnele fixe ale sim-

---

[19] Asupra rolului şi importanţei celui de al treilea termen, cf. PIAGET şi SZEMINSKA, *La Genèse du Nombre chez l'enfant*, Neuchâtel, Paris, Delachaux et Niestlé, 1941, şi WALLON, I, 41, 122, 129; II, 57. Prin introducerea celui de al treilea termen, se face trecerea de la contingent la necesar şi este posibilă utilizarea numărului.

[20] Asupra problemei claselor şi relaţiilor, cf. BRUNSCHVICG... p. 70—72 şi 95. Cf. de asemeni PIAGET, *Construction du réel*... p. 378 şi *Espace*... p. 543, şi WALLON, *Origines*... II, VIII.

bolicei pentru a-şi aminti ideile sale.[21] André Grabar a arătat recent cum estetica medievală se leagă de Plotin, cum concepţia imaginaţiei-oglindă obligă artistul să reprezinte toate detaliile enumărate pe un acelaşi plan, cum filozofia îl constrînge să condamne profunzimea considerată ca un atribut esenţial al materiei şi să nu picteze decît suprafeţe fără umbre.[22] S-a crezut prea mult timp că valoarea expresivă a artei ar consta în astfel de sisteme simbolice rigide, un fel de dicţionare ideografice în care fiecărei imagini îi corespunde o idee şi invers. Această iluzie a contribuit în mare măsură să ne ascundă adevărata valoare expresivă a operei de artă. De altfel, este sigur că concepţia artei simbolice, în sensul îngust al cuvîntului, care triumfă în evul mediu, se sprijină atît pe logica lui Aristotel cît şi pe ideile mistice ale lui Plotin. De aici decurge imensul său prestigiu timp de secole, iar succesul său ne ajută să înţelegem mai bine cum silogismul a putut satisface atîtea generaţii. Gîndire aristotelică, gîndire prin clase de atribute şi categorii, gîndire dominată de reguli imperative de vocabular, de asociere de semne sau de idei, şi nu de o curiozitate de cercetare şi un eclectism al judecăţii. Principiul identităţii, A este A, explică la fel de bine pe sfîntul Anselm şi arta plastică a lui Giotto.

Nu mă pot extinde aici mai mult asupra acestui punct. Văzută din acest unghi, studiul istoriei artei reclamă numeroase anchete şi delicate clasificări. Voi mai spune numai că arta evului mediu nu este singura artă care corespunde repre-

---

[21] BRUNSCHVICG, *Etapes*... p. 9—12, citează după etnografi specializaţi în studiul moravurilor australiene şi polineziene, un anumit număr de fapte remarcabile pentru înţelegerea raporturilor de reprezentare între numere şi simboluri. Cf. de asemeni un interesant articol al d-nei DAVID, *Ecriture et pensée*, în Revue Philosophique, 1948, pp. 147—159. Limbajul, şi mai ales scrisul, sînt « semne ».

[22] André GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, în *Cahiers Archéologiques* publicate de către A. Grabar, fasc. I, Paris, Van Oest, 1945.

zentării proiective a spațiului matematicii grupelor, dialecticii lui Aristotel și Plotin. Arta egipteană intră de asemeni în această categorie și multe altele dintre artele tuturor civilizațiilor, fiind clar că copilul care juxtapune în mod arbitrar din punctul de vedere al perspectivei euclidiene personajele sale și care tratează imaginea reprezentativă ca avînd același gen de existență ca și modelul, ne furnizează dovada bazelor psihologice permanente ale acestei concepții asupra artei și a acestui mod de a imagina spațiul. [23]

Într-un anumit moment și într-un mod destul de neașteptat, copilul încetează de a-și reprezenta lumea ca formată din lucruri stabile, prevăzute cu mărimi și calități permanente și posedînd în afara lui o existență imuabilă analogă cu a lui. El ia în considerare problema deplasării obiectelor unele în raport cu altele; el abordează chestiunea adevăratei dimensiuni, nu fixă ca pînă acum, ci relativă; el descoperă noțiunea măsurii, referință la o scară abstractă de dimensiuni și posibilitate de a vedea variind relațiile aparente de măsură dintre lucruri, în mod independent de fixitatea naturii lor. În același timp el încetează să creadă în identitatea perfectă a imagini-

[23] Cf. de exemplu WALLON, *Origines*... II, 48, Este foarte important să ne dăm seama că egipteanul care privea un basorelief, ca și omul din evul mediu care privea o frescă, nu avea cîtuși de puțin sentimentul nostru de surpriză și de imperfecțiune, care rezultă din faptul că noi pretindem operelor altceva decît ceea ce s-a pus în ele. Punctul de plecare este perfect coerent și admisibil și implică o evidență vizuală perfect satisfăcătoare pentru cei care acceptă datul de bază. Pentru a înțelege aceasta, e suficient să ne gîndim la faptul că, de la impresionism, viziunea comună a naturii s-a schimbat în asemenea măsură încît Cézanne are ca discipoli pictorii de pe bulevardul Raspail sau de pe bulevardul Saint-Michel. În prezent, tinerele generații de artiști și de amatori apreciază pe Matisse și pe Picasso, iar artiștii de avangardă sînt stînjeniți de viziunea limitată a Renașterii. Noțiunea valorilor estetice permanente este falsă; există uneori reîntoarceri la convenții fericite, dar nicidecum un adevăr plastic absolut de care ne îndepărtăm sau ne apropiem mai mult sau mai puțin.

lor și a lucrurilor, a imaginilor și a ideilor, pe scurt a semnificantului și a semnificatului. [24] În legătură cu cea de a treia atitudine fundamentală a copilului în contact vizual cu lumea, se cuvine acum să definim și cea de a treia manieră de a simți și de a reprezenta spațiul, pe care se bazează o a treia categorie de arte plastice. În această etapă a dezvoltării sale intelectuale, copilul face un anumit număr de descoperiri decisive care sfîrșesc, pînă la urmă, toate, prin a-i da posibilitatea de a se detașa mai mult de contactul imediat cu materia. De acum înainte, imaginea și ideea sînt cele care devin, la rîndul lor, materia reflecției sale și a activității sale de înțelegere. Fără a avea nevoie să identifice în mod formal o imagine sau un concept cu un obiect prezent, el apropie unele de altele amintirile sale, imaginea devine materie sensibilă a imaginației sale iar abstractizarea poate să se facă pornind de la coordonarea imaginilor iar nu a obiectelor decupate imediat din spațiu. De acum înainte, schemele reprezentării pot să funcționeze asupra lor însele, datorită ajutorului memoriei, iar imaginația devine de asemenea capabilă să facă posibilă apariția unor noi aspecte ale obiectelor, chiar a unor noi obiecte sau a unor noi noțiuni. Gîndirea figurativă și gîndirea pur și simplu se dezvoltă în mod simultan pe planul coordonării acțiunilor și a punctelor de vedere imaginare. [25]

Consecințele acestei noi atitudini fundamentale a spiritului sînt de bună seamă decisive, atît în domeniul reprezentării figurative a formelor în spațiu cît și în domeniul gîndirii logice. Dezvoltarea noțiunii de cauzalitate, a facultății de invenție a posibilului și a reprezentării acestui posibil merg mînă în mînă, fie că e vorba de

---

[24] Cf. în special PIAGET, *Naissance de l'intelligence*... 351 ș. u. și *Représentation de l'espace*... p. 24, 60, 531, 562.

[25] Cf. mai ales WALLON, *Origines*... p. II, 3, 26, 118, 148, 164, 193.

figurație verbală ori de figurație prin desen sau prin ritm. [26]

În ceea ce privește desenul, trebuie să se remarce că această etapă corespunde, mai întîi, apariției unui nou realism; numărul punctelor de vedere se multiplică și, în consecință, obiectele iau o înfățișare mult mai variată decît mai înainte. Pe lîngă acestea, se devine atent la raporturile de poziție ale obiectelor între ele; interesul încetează de a se concentra asupra viziunii personale pe care artistul o are despre obiect pentru a se fixa asupra relațiilor dintre elementele exterioare între ele. Prin aceasta se găsesc deschise, în același timp, calea explicativă și calea fabulatorie. Piaget a spus foarte bine că la copil desenul exprimă mai puțin modelul cît activitatea perceptivă a subiectului; că desenul este nu lectură ci acțiune. [27] Cu toate acestea, trebuie adăugat că, tocmai pentru aceea, nu se poate considera desenul ca identic sie însuși în diferitele faze de dezvoltare fie a individului fie a societății.

Întrucît traduce nu lucrurile ci viziunea pe care o avem despre ele, desenul trădează omul în ceea ce are el mai intim: structura și gradul de dezvoltare a mecanismului său intelectual. La

---

[26] Importanța pe care am dori să vedem că se acordă limbajului plastic nu trebuie să ne facă să uităm alte procedee de expresie, îndeosebi expresia prin gesturi. Din primele momente ale vieții sale, copilul tinde să-și manifeste printr-o mimică posturală sentimentele sale. El nu pierde această deprindere. La un nivel superior, expresia gestuală duce la arta mimului, a actorului și mai ales la dans. De vreo patruzeci de ani încoace s-au subliniat raporturile care există între muzică și dans, dar aceasta nu este decît un început. Cinematograful ne oferă mijlocul de a împinge mai departe astfel de cercetări. În Institutul de Filmologie care s-a creat recent pe lîngă Universitatea din Paris, o secțiune, a patra, își propune sub impulsiunea d-lui Mario Roques, să întreprindă studii comparative al căror interes este evident și care depășește domeniul filmic. Între scris și desen (cf. articolul citat al d-nei David), între desen și dans, afinitățile sînt sigure: un magnific domeniu se deschide în această privință cercetării.

[27] PIAGET, *Représentation de l'espace*... p. 43.

primitivi, la copiii foarte mici, desenul şi culoarea traduc senzaţiile vizuale în ceea ce au ele mai intens, dacă nu mai diferenţiat. Vine apoi o etapă în care copilul este preocupat de distingerea calităţilor, de constituirea categoriilor de impresii şi, simultan, de reprezentarea minuţioasă a detaliilor — două intervenţii în aparenţă opuse, dar în fond solidare, ale analizei vizuale. Punctul esenţial este atunci realismul obiectiv al atitudinii, credinţa în existenţa absolută a modelului şi, de asemeni, credinţa în limitarea numărului de tipuri posibile, rigiditatea lor decurgînd din conştiinţa nouă a autonomiei artistului în raport cu universul. Este vorba în fond de era realismului cunoaşterii.

Apare, în fine, cea de a treia etapă. Ea corespunde, cum am arătat, cuceririi inteligenţei abstracte şi imaginative. Ea corespunde, de asemeni, acceptării comune a coordonatelor spaţiului euclidian. Aşadar un al treilea termen şi posibilitatea de a crea un univers reprezentativ în întregime ordonat în funcţie de un sistem de măsură închis; asimilarea numărului şi locului, adică posibilitatea unei exprimări adecvate a abstractului prin concret şi invers; identitatea cuvîntului şi a lucrului şi posibilitatea limbajului simbolic, inegalitatea întregului şi a părţii, adică posibilitatea distincţiei bazate nu pe esenţă ci pe analiză; ipoteza continuului matematic şi a infinitului, este evident că logica euclidiană substituită logicii claselor deschide condiţii fundamentale ştiinţei, căi aproape nelimitate artei [28]. Observarea relaţiilor, în locul esenţelor şi calităţilor, asigură de altfel limbajului ca şi desenului posibilităţi în mod teoretic dar nu şi practic infinite. Şi voi arăta chiar, cum, după părerea mea, abia orientată spre emanciparea cea mai largă, reprezentarea figurată a lumii s-a găsit, în Renaştere, puternic limitată de succesul primelor sale experienţe.

---

[28] Asupra valorii logice a postulatelor lui Euclid cf. BRUNSCHVICG, *Etapes*... p. 88.

Pentru a face să se înțeleagă mai bine relația care există între desenul clasic, figurația euclidiană a spațiului și matematicile clasice, îmi pare absolut necesar, mai întîi de toate, să sugerez două imagini. În primul rînd, voi reaminti că cele dintîi progrese făcute de către antici pe calea speculației asupra numerelor au fost legate de astrologie ; că matematică și astronomie sînt inseparabile ; că astrele sînt cele care au furnizat mai întîi un sprijin imaginației concrete a inventatorilor științei numerelor ; că stelele reprezintă în spațiu puncte care sugerează, ca și degetele mîinii, ideea de număr și că pozițiile lor respective au permis să se definească în spațiu cele dintîi figuri imaginare, cele ale constelațiilor, care au furnizat în oarecare măsură o intuiție topologică a figurilor regulate ale geometriei.[29] De altfel, natura n-a încetat să ne furnizeze imagini în care se reflectă, într-o manieră sensibilă, unele scheme ale gîndirii. Dacă geometria face evidentă, făcîndu-le să participe la legea figurilor plane, similitudinea de numere care, în natura lor pur numerică, ar scăpa analizei noastre, la fel operele de artă fac evidente, făcîndu-le să participe la diferitele grade ale conștiinței, la diferitele legi ale diferitelor grade de spațiu, relații morale sau speculative al căror adevăr ar fi greu accesibil prin logică — chiar anumite legi fundamentale ale gîndirii, anumite structuri esențiale ale înțelegerii. Începînd din momentul în care desenul, reprezentarea figurativă a lumii, încetează să vrea pur și simplu să ne dea o dublură a percepției — ceea ce este cu totul iluzoriu —, începînd din momentul în care arta nu mai vrea să ne furnizeze un semn care să ne sugereze în mod direct un obiect și care restaurează amintirea unei viziuni de moment sau a unei identificări obișnuite, putem concepe felul în care artele figurative constituie un limbaj de aceeași valoare ca și artele cuvîntului sau ale auzului.

---

[29] Asupra raporturilor dintre numărul și figurația stelelor, cf. BRUNSCHVICG, *Etapes*... p. 31.

Îmi dau seama că lezez aici destule obişnuinţe şi că va trebui să treacă multă vreme pînă cînd, pentru mulţi oameni, un tablou va egala un text. Dar nu ignor nici că, în fapt, rolul imaginii vizuale este la fel de important în viaţa indivizilor şi societăţilor ca şi cel al imaginii auditive. [30] Adevărata dificultate provine din faptul că asupra acestui punct există o neînţelegere între intelectuali. Cea mai mare parte dintre cei care se ocupă cu scrisul nu citesc semnele care nu sînt verbale, în timp ce acei care creează figurarea ideilor sînt incapabili de a-şi apăra cauza lor pe planul discuţiei verbale. Cu toate acestea, nu există de fapt divorţ real între diferitele moduri de expresie ale unei epoci, nu există neînţelegere decît între specialişti. Dar este evident că, în interesul ştiinţei ca şi în cel al educaţiei, este de dorit ca prăpastia să fie astupată.

Voi spune chiar că, după părerea mea, tocmai auditivii şi verbalii sînt cei care au cel mai mult de cîştigat din această afacere. Căci ei lasă la o parte imense sectoare de cercetare care le-ar permite fie să sesizeze mai multe fenomene de coordonat — în cazul cînd sînt istorici sau filologi — fie să apese mai mult asupra gîndirii şi asupra

---

[30] Am încercat să atrag atenţia asupra valorii sociologice a artei în mai multe lucrări. Într-o carte intitulată: *Histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris, Librairie de Médicis, 1945, am subliniat rolul artei ca mijloc de propagandă şi ca fundament al doctrinelor naţionale. Am reluat, în prima parte a prezentului volum, partea I, 1, un memoriu asupra *Sociologiei artei*, în care am încercat să arăt cîteva din problemele puse de către studiul operelor de artă, în special problema fundamentală a raporturilor artei cu tehnicile. În cartea mea, *Nouveau dessin, nouvelle peinture; l'École de Paris*, am încercat să arăt cum pictura contemporană a ajuns să descopere şi să pună în valoare, prin ea însăşi, independent de orice influenţă filozofică sau matematică, importanţa noţiunii de semn, în legătură cu elaborarea valorii simbolice a formelor plastice, din fericire din ce în ce mai mult dezbrăcate de literatură — de unde rezultă dificila lectură a artei de astăzi. Dar vor trebui multe cercetări şi anchete şi în primul rînd multe speculaţii, ca cea de faţă, asupra metodei.

acțiunii anturajului lor — dacă sînt politicieni sau tehnicieni.

Oricum ar fi, este evident că la ora actuală nu știm aproape nimic despre raporturile care există între diferitele limbaje de care se servește umanitatea. Se întrevede numai interesul pe care-l prezintă unele studii comparative asupra semnelor. Va trebui, pe de o parte, ca, pentru o epocă dată, să se apropie diferitele semne de care s-au servit oamenii ; studii comparate de artă, muzică și literatură sînt în această privință de dorit și ele trebuie să se străduiască, contrar a ceea ce s-a făcut pînă acum, să alăture nu conținuturi intelectuale, reziduul abstract al operelor, ci să demonteze mecanismele formale și intelectuale ale semnelor ; în această privință trebuie folosite mai mult lingvistica și critica de artă decît istoria literaturii și istoria artei. Pe de altă parte, se poate concepe posibilitatea de a studia, în prezent, formarea pe viu de noi sisteme semnificative, sprijinindu-ne pe diferitele sensuri și diferitele mijloace de expresie. În fine, ar fi util să se deschidă o anchetă asupra relațiilor psihofiziologice permanente care există între structura spiritului și diferitele moduri de expresie logică de care el dispune. Lucrările lui Wallon și Piaget solicită o continuare sau mai bine o transpunere care, de altfel, trebuie să se bazeze pe o diferențiere fundamentală între medii sociale. [31]

---

[31] Afirmînd existența « lumii artiștilor », adică importanța pentru studiul istoriei civilizației a modurilor neverbale de expresie, nu trebuie să se piardă din vedere complexitatea problemei. În istorie nu există un singur limbaj plastic, mai mult sau mai puțin bine vorbit, după cum nu există o singură limbă istorică de cultură. Iar într-o aceeași epocă nu toți oamenii sînt sensibili la aceleași semne plastice; meseriașul nu vede și nu înțelege aceleași lucruri ca și cultivatorul, nici ca intelectualul. O estetică modernă trebuie să se străduiască să facă distincție între « grupurile » sociale ale unei epoci și ale unei țări date. Anumite semne plastice constituie o limbă de răspîndire, altele o limbă foarte ermetică. Cf. în această privință memoriul meu asupra *Sociologiei artei*, reprodus din *Année Sociologique* în fruntea acestui volum.

Natural, sînt imposibil de prevăzut concluziile la care pot ajunge asemenea anchete ; dar mi se pare că este necesar să mai precizăm, pe plan teoretic, un aspect al problemei. În adevăr astfel formulată, această teorie a semnului plastic și figurativ presupune un acord asupra semnificației simbolice a artei în general și a artelor plastice în particular.

Se obișnuiește în mod curent să se considere că artele plastice au o valoare simbolică exprimată prin conținutul lor abstract. În realitate, această valoare simbolică a artei există, dar ea este limitată, ea decurge din ceea ce am propus aici să se numească cel de al doilea grad de reprezentare plastică a spațiului, corespunzînd realismului obiectului și limbajului ideografic a cărui importanță este de altfel destul de necunoscută și care reclamă apropieri sistematice la care ar urma să colaboreze lingviști și critici de artă.

Dar ceea ce-mi pare grav este de a nu recunoaște artelor plastice decît acest mijloc de expresie. După părerea mea, ele sînt de asemenea capabile de a trezi imagini și gînduri și chiar cu totul altfel ; fie făcînd apel la acele intuiții de calități primitive care explică de ce sîntem emoționați la simpla vedere a unei culori sau a unei forme — floare sau tablou — și la perceperea unui sunet, și emoționați de o manieră cu totul precisă ; fie declanșînd în imaginația noastră lanțuri riguros dialectice, de rațiuni, în care semnificația rezultă nu dintr-o asimilare odată admisă a unui semn cu o idee, ci dintr-o activitate de percepție și analiză operînd asupra obiectului plastic devenit materie a activității noastre speculative.

Cred că este foarte periculos să răspîndim ideea că arta nu ne emoționează decît pentru că este capabilă să trezească în noi senzații vagi, pentru că ea ne reamintește emoții resimțite pe plan literar, pentru că ne deschide porțile de aur ale visului și un acces secret la supranatural. [32]

---

[32] Nu s-ar putea insista îndeajuns asupra întrebuințării abuzive care este dată, după Simbolism, termenului de

După părerea mea, nu există mărime pentru gîndirea umană decît pe calea raţiunii. Omenirea progresează nu făcînd apel la forţele confuze ale inconştientului. La baza tuturor marilor epoci există un progres în posibilităţile tehnicienilor. În ce mă priveşte, sînt convins că grandoarea artei rezultă tocmai din aceea că ea este capabilă să materializeze progresul spiritului uman, care rezidă înainte de orice într-o anumită putere de discernămînt.

Şi pentru ca să nu rămîn în domeniul ideilor vagi, voi da aici o dovadă de felul în care desenul este capabil să sporească această forţă de discernămînt şi să multiplice, o dată cu dimensiunile spaţiului, puterea noastră de analiză şi expresie. Iată cum pune Descartes problema fundamentală a dimensiunilor spaţiului în ale sale *Regulae ad directionem ingenii*. Elementul dimensiunii spaţiale este lungimea : se poate porni de la lungime pentru a reconstitui realitatea spaţială ca multiplicitate cu trei dimensiuni . . . Orice element analog lungimii poate să fie considerat ca o dimensiune şi putem introduce într-o problemă atîtea dimensiuni cîte vrem . . . «Nu numai lungimea, lărgimea şi adîncimea sînt dimensiuni, ci în plus, greutatea este dimensiunea după care lucrurile sînt cîntărite, viteza este dimensiunea mişcării şi la fel pentru o infinitate de dimensiuni asemănătoare. Orice mod de împărţire în părţi

---

simbol. Fiecare pune pe seama acestui termen ceea ce vrea şi nimic nu dovedeşte mai mult necesitatea de a preciza valoarea semnelor — nu în sine, dar în funcţie de raporturile sociale. Simbolismul poate să aibă o importanţă spirituală şi arta poate să introducă în viaţa noastră valori mistice. Dar nu tot ce este spiritual este în mod obligatoriu mistic şi nu orice semn este în mod necesar o legătură între om şi supranatural. Numerele şi figurile geometriei sînt simboluri, la fel ca şi pentagonul sau crucea. Valoarea artei nu este numai emoţională, cel puţin nu în sine şi nici mai mult ca cea a cuvintelor sau a oricărui alt semn, număr sau gest. Studiul semnelor artistice nu este în mod obligatoriu liric. El merită să fie tratat cu obiectivitate şi cu metodă ca şi studiul cuvintelor.

egale, fie că e efectiv sau intelectual, constituie o dimensiune după care se face numărătoarea.»[33] Aş dori ca toţi cei care se miră auzind vorbindu-se despre opere de artă ca avînd o valoare semnificativă, să mediteze asupra acestor cîteva rînduri. Să admită, în sfîrşit, că arta este un limbaj la fel de clar pentru cei care îl înţeleg sau îl vorbesc în mod spontan şi la fel de complet ca şi celelalte. Un tablou fiind un sistem de linii şi de pete care caută să satisfacă un dat al unei probleme, el exprimă tot atîtea motive intelectuale ca şi un discurs sau o teoremă — fie prin ceea ce el semnifică, fie prin calitatea dialectică a legăturilor de care se serveşte. Definiţia carteziană este valabilă în aceeaşi măsură pentru artă ca şi pentru geometrie ; ea ne face sensibil în mod intelectual ceea ce pot să însemne termeni ca întindere a înţelegerii sau întindere a imaginaţiei ; ea ne permite să înţelegem cărui fel de intuiţie îi corespunde mişcarea plastică şi în general felul cum o artă figurativă este în acelaşi timp capabilă să provoace o activitate spirituală şi să traducă, în termeni măsuraţi, impresii şi senzaţii la fel de diverse ca şi limbajul.

Astfel se vede cum spaţiul plastic ne furnizează un cîmp de cunoaştere şi de expresie la fel de vast ca şi celelalte sisteme care se sprijină pe auz, celălalt simţ bogat al omului. Sper că am reuşit să arăt într-adevăr, cum fiecăreia din cele trei etape ale formării gîndirii la copil îi corespunde unul din aspectele artelor figurative.
Şi, lăsînd la o parte numeroase probleme, cum ar fi acelea care privesc chestiunea pasionată a interferenţelor între imaginile vizuale şi imaginile sonore — inclusiv imaginile verbale, voi încheia, situînd în raport cu cele expuse semnificaţia căutărilor artei de azi.
Nu o voi face decît în două cuvinte, întrucît problema ar merita lungi cercetări. Dar s-a putut observa din cele de pînă acum, că am atins cea

[33] Citat de către BRUNSCHVICG, *Etapes*... p. 110—111.

mai mare parte a problemelor puse de către arta contemporană: problema discontinuului, a spațiilor multiple și a dimensiunilor, a valorii figurative a liniilor, a reprezentării mișcării etc.

Din unghiul de vedere în care ne-am plasat, punctul esențial este următorul. Ce poziție ocupă arta contemporană pe scara treptelor genetice ale spațiului ?

Nu încape nici o îndoială că arta contemporană este, din acest punct de vedere, o artă de cel de al treilea grad, o artă în care semnul este utilizat în stare aproape pură. Iar întrebarea care se pune în acest caz este de a ști: care este poziția sa în raport cu arta Renașterii și care este valoarea însăși a artei Renașterii pe scara valorilor dialectice figurative ?

Se admite în general ca un loc comun ideea că arta contemporană a ucis Renașterea. În ce mă privește, eu consider că este vorba aci de o greșeală. Arta contemporană dezvoltă și perfecționează opera Renașterii, după cum matematica contemporană dezvoltă rezultatele oamenilor din secolul al XVI-lea, fără să le anuleze. Voi arăta în altă parte cum Renașterea artistică își are izvorul în descoperirea, la Florența, pe la începutul lui Quattrocento, de către un foarte mic grup de artiști, a unui nou spațiu plastic. Acest spațiu n-a fost conceput de Brunelleschi, de Ghiberti, de Donatello și într-o mai mică măsură, de către Uccello, decît datorită relațiilor lor cu matematicienii ca Manetti și a caracterului tehnic și teoretic, bazat pe știință, al speculațiilor lor. Acești oameni au pus capăt evului mediu atunci cînd au instituit principiul organizării spațiului bazat pe măsură. Ei au regăsit prin aceasta noțiunea greacă de canon și de unitate. De aici decurge totul. S-a sfîrșit cu domnia obiectului și ideograma. Artistul observă lumea sensibilă, el substituie unei logici și unui intuiționism gramatical, bazate pe clasele lui Aristotel, un intuiționism al lumii sensibile și al observației.

Totuși, ei stabilesc în același timp, atît un principiu de eliberare care ar fi putut fi fără limită,

cît şi un principiu de îngustă limitare. Teoria perspectivei liniare duce orice imaginaţie plastică la viziunea monoculară şi la un singur punct de vedere. Rezultă de aici că s-a descoperit în mod simultan atît posibilitatea unei reprezentări măsurate şi etalonate a spaţiului, cît şi o schemă rudimentară după care s-au condus în continuare. În acest fel, Renaşterea a adus cea mai mare emancipare şi cea mai grea tiranie care se poate imagina.

Renaşterea stabilise principiul reprezentării coezive a lumii, înlăturînd sistemul obiectiv-proiectiv al evului mediu în care artele se bazau pe juxtapunere de imagini ideografice. Ea îi substituise o altă metodă: acorda cea mai mare importanţă relaţiilor dintre obiecte şi îşi codificase punctul său de vedere spre mijlocul secolului al XV-lea, odată cu Alberti. Teoria «piramidei vizuale», adăugată dublei convenţii a «ferestrei deschise» şi a «perspectivei monoculare», adică proiecţia viziunii pe care o avem asupra lumii pornind dintr-un unic punct fix şi într-un spaţiu închis şi limitat, dusese la o strîmtă limitare a posibilităţilor deschise unei arte bazate pe măsură şi pe valoarea semnificativă a semnelor.

Începînd cu secolul al XVII-lea, anumite spirite îndrăzneţe întrevăzuseră existenţa unei probleme. Aici se află într-adevăr explicaţia adevărată a neînţelegerii survenite între Abraham Bosse şi Academie către anul 1660. După matematicianul Desargues, Bosse reclama un sistem de perspectivă în care s-ar arăta lucrurile «nu aşa cum ochiul le vede, ci aşa cum le impun raţiunii noastre legile perspectivei». Nimeni n-a înţeles atunci importanţa problemei pusă astfel, cu toate că ea este legată de concepţiile lui Descartes relativ la dimensiunile multiple ale spaţiului.[34] Arta contemporană a părăsit concepţia perspec-

---

[34] Asupra lui Bosse, cf. cartea lui André BLUM, *Abraham Bosse et la société de son temps*, Paris, Morancé, şi mai ales DESARGUES, *Méthode universelle de mettre en perspective les objets donnés réellement ou en devis*, Paris, 1636.

tivei monoculare și a cuadraturii geometrice simple a spațiului ; ea a admis spațiul plural în sens cartezian și multiplicitatea, chiar simultaneitatea punctelor de vedere. Astfel se explică această idee după care totodată ea a distrus Renașterea și o continuă. Descoperirea unei reprezentări figurate bazate pe relații metrice și pe valoarea relativă a obiectelor, care nu mai sînt considerate ca niște dubluri ale ideii dar ca semne dialectice cu valori modificabile, este marea investiție a Renașterii. Ea nu este respinsă de către moderni. Ceea ce aceștia contestă este afirmația că nu s-ar putea concepe decît un singur sistem de reprezentare a spațiului matematic prin coordonate. Ei au dovedit caracterul arbitrar și limitat al unui sistem de aplicație concretă a doctrinei ; dar ei n-au doctrina însăși. Se străduiesc, din contră, la rîndul lor, să definească formule convenționale acceptabile pentru imaginația contemporanilor lor, ținînd cont de intențiile generale ale timpului lor. Aceste formule vor servi, cum e și firesc, să exprime în mod plastic, cu claritate și evidență, un nou ciclu de idei și de simboluri în care se va regăsi concepția spirituală a lumii de astăzi. Ei merg, de altfel, la rîndul lor, spre un nou stil, spre un nou sistem, în mod necesar limitat, de coordonate și de simboluri care într-o zi va ceda pasul altui sistem. Dar între concepția lor pluralistă a spațiului măsurat și cea a oamenilor din secolul al XVI-lea, nu este o diferență de natură atît de absolută, ca între aceasta din urmă și concepția obiectivă a artiștilor din evul mediu.

Asistăm deci, din nou, la un pasionant conflict între forțe diverse în care nu totul acționează într-un sens opus celui al Renașterii. Anumite tendințe sînt cu totul primitive și, mulțumită lor, arta se recălește la izvoarele fundamentale ale senzației și ale emoției vizuale. Se redescoperă, în același timp, valori disprețuite cum sînt cele ale artelor medievale, pasionate de realism ideografic, cele ale artelor primitive ale antichității clasice și cele ale lumii neclasice. Dar, în afară

de aceasta, se dezvoltă o activă speculație care constituie o reluare, și poate o dezvoltare, a posibilităților deschise de către oamenii Renașterii, ținînd cont de noile posibilități deschise imaginației de către progresul matematicilor care se orientează și ele în același timp spre o aprofundare a mai multor formule corespunzînd unor stadii descrise ca succesive de către psihologia copilului, dar despre care ne putem întreba dacă nu corespund, la adult, unor aspecte fundamentale ale vieții.

Teza regresiunilor, a lui Piaget, ar permite, în mod evident, să se explice cum, pentru a parveni la un grad superior de știință și de conștiință, artiștii sînt constrînși să treacă prin etapa topologică și obiectivă a noii științe. Dar, în ce mă privește cred că ar fi greșit, cum am mai spus-o să pretindem să se asimileze dezvoltarea civilizațiilor și a istoriei cu viața indivizilor.[35] Cred, dimpotrivă, că formele de percepție la care copilul are în mod succesiv acces corespund unor tendințe mai mult sau mai puțin perfecționate ale creierului uman, dar că fiecare din aceste etape constituie totuși un sistem în sine, o cucerire care am greși dacă am disprețui-o, întrucît ea este susceptibilă de a servi ca limbaj complet unor nevoi mai mult sau mai puțin elevate dar la fel de imperioase atît ale oamenilor cît și ale societăților.

Ceea ce îmi apare în orice caz evident este că furnizează un instrument puternic de analiză atît cînd e vorba de a cunoaște mecanismele imaginației umane și ale expresiei cît și dacă e vorba de a expune istoria comportamentelor succesive ale oamenilor trăind în societate. Studiul recent

---

[35] H. Wallon a arătat în mod foarte fericit cum o schimbare de civilizație nu implică o creștere a cunoștințelor ci o schimbare de principiu și de structură. Cf. *Origines*.., II, p. 419. Preocupările și doctrina acestuia se înrudesc astfel cu cele ale lui Lucien Fabvre care reclamă o « nouă istorie », istoria oamenilor și a civilizațiilor lor, insesizabile, după părerea mea, fără un studiu coordonat al tuturor mijloacelor lor de expresie.

al structurilor genetice ale inteligenţei infantile, pe de o parte, dezvoltările artei plastice contemporane, pe de altă parte, se întîlnesc în mod singular cu speculaţiile savanţilor, de unde rezultă în mod evident constituirea unei noi ştiinţe şi a unei noi arte. Doresc, în ce mă priveşte, să se dezvolte de asemeni o ştiinţă modernizată a istoriei care, lărgîndu-şi cîmpul de observaţie şi făcînd apel la toate disciplinele umane, va putea găsi un sprijin eficace în cunoaşterea limbajelor şi a semnelor.

Revue d'Esthétique, 1948

II. VIZIUNE, SIMBOL ŞI FIGURARE ÎN LEGĂTURĂ CU ARTA EGIPTEANĂ

Pictura egipteană este o descoperire relativ recentă a arheologiei. Celelalte forme de artă egipteană se oferiseră într-o manieră mai accesibilă primelor generaţii de descoperitori ai nenumăratelor minuni îngropate în nisip. Arhitectura, sculptura şi obiectele de artă păreau mai conforme, cel puţin în mod superficial, cu ceea ce era considerat în Occident ca răspunzînd normelor universale ale Frumosului. Vestigiile picturii egiptene sînt concentrate în morminte, dar nu în mormintele regale, care n-au făcut, decît recent, obiectul unui studiu aprofundat şi inspirat din dorinţa de a regăsi scările de valori ale celor vechi. Pictură civilă şi particulară, pictura egipteană nu şi-a căpătat semnificaţia decît în ziua în care atenţia noastră s-a îndreptat spre reconstituirea de sisteme coerente de semnificaţie îndepărtate de ale noastre, şi nu numai spre recunoaşterea, de-a lungul trecutului, a anumitor aspecte de sensibilitate analoge celor care au inspirat canoanele tradiţiei greco-romane, devenită apoi umanistă şi în fine academizantă.

Interesul care se manifestă pentru această pictură s-a datorat la început cîtorva persoane. În special lui Norman de Garis Davies şi Ninei M. Davies.[1] Ei sînt cei care în mod simultan au

[1] Nu se vor cita aici publicaţiile documentare şi ştiinţifice care se eşaloncază din 1915 şi pînă astăzi, ci numai:

dezgropat şi publicat capodoperele acestei picturi. Totuşi, în ciuda valorii publicaţiilor lor, lucrările acestea şi-au fixat ca obiect principal recunoaşterea şi prezentarea operelor. Opere extraordinar de fragile care, abia ieşite din învelişurile protectoare ale nisipurilor, se topesc literalmente sub ochii spectatorilor, cam ca mumia lui Ramses. Se înţelege de la sine că prima sarcină era de a descoperi şi de a conserva într-adevăr, în măsura posibilului, vestigiile care au scăpat în acelaşi timp secolelor şi vandalismului tuturor celor care — jefuitori de morminte, anahoreţi stabiliţi în acest fel de grote, lăsate deschise prin efracţiunile celor dintîi turişti şi anticari moderni — care au trecut în faţa operelor aparent condamnate la o destul de promptă dispariţie din momentul în care ele au încetat să mai fie protejate împotriva aerului.

Pictura egipteană constituie astfel un destul de vast repertoriu de opere care se găsesc, poate în mod provizoriu, puse la dispoziţia criticilor. La drept vorbind, nu trebuie să se uite că nu cunoaştem în mod practic nici o artă în forma sa completă şi ca să spunem aşa perfectă. Nici arta antică, atît de mutilată şi, pe deasupra, dezbrăcată de o policromie care ne surprinde, dar care constituie una din trăsăturile sale cele mai izbitoare ; nici arta medievală, dezbrăcată şi ea de acoperămîntul său policrom ; nici atîtea arte exotice, desprinse şi ele de prezentarea lor originală ; nici chiar arta Renaşterii, retuşată şi ea şi ruinată în aşa fel încît fresca italiană din secolele XV şi XVI nu va fi curînd decît o amintire accesibilă în mod indirect, prin intermediul mărturiilor şi reproducerilor.

Este deci necesar, atît cît mai este timp, ca un anumit număr de lucrări să analizeze tehnicile picturii egiptene şi să desprindă legile esteticii sale. Cum se întîmplă adesea, am văzut apărînd

---

Nina M. Davies, *Egyptian Paintings*, Londra, Penguin, 1954; Nina M. Davies şi Alan H. Gardiner, *La Peinture égyptienne ancienne*, Paris, A. Guillot, 1953—54.

brusc un anumit număr de volume consacrate acestui subiect. Ele sînt, desigur, departe de a ne da o apreciere unanimă a caracterelor şi a valorii obiectelor prezentate. Dacă domneşte un anumit acord, într-adevăr, în alegerea operelor şi în desemnarea bucăţilor celor mai perfecte, trebuie să se vadă aici o dovadă că abordarea sensibilă a operelor se face în mod spontan în funcţie de gust, şi poate chiar dovada că, de-a lungul generaţiilor, Frumuseţea este cea care are privilegiul de a se revela imediat privitorului sensibil. Această aprehensiune spontană a Frumuseţii constituie surprinzătorul privilegiu al artelor plastice — superior celui al muzicii, mult mai înrădăcinată în deprinderile şi sistemele mentale ale unei epoci. Dar asta nu înseamnă că plăsmuirea plastică scapă, totuşi, regulei care vrea ca, prin intermediul operelor sale, omul să exprime valori şi tehnici adînc înrădăcinate într-un sistem de integrare efemeră a senzaţiilor şi a activităţilor sale intelectuale şi practice. Scopul oricărei reflecţii asupra artelor nu este de a dovedi Frumuseţea, care se simte, nici de a stabili scări de valori absolute. A onora din nou unele forme de artă neglijate cum este pictura egipteană implică un efort al epocii noastre pentru a sezisa, în funcţie de propriile sale preferinţe, valoarea, ca să spunem aşa, obiectivă a operelor considerate. E vorba mai întîi de a reconstitui, totodată, atît sensul pe care autorii l-au dat operelor lor cît şi valorile care, în ochii contemporanilor lor, se legau de ele în momentul în care au fost executate. Problema unei anumite permanenţe a gustului n-ar putea fi abordată decît în ziua în care vom poseda destule documente asupra variaţiilor sensibilităţii estetice în istorie şi asupra semnificaţiei momentane a unui mare număr de opere puse în relaţie cu epoca lor.

Prin urmare nu este izbitor nici că se manifestă între comentatori anumite divergenţe de apreciere, nici că ei se străduiesc să determine valorile intrinseci — dacă ele există — ale formelor de artă egipteană în raport cu scările actuale de

aprehensiune a picturii. Problema valorilor proprii picturii egiptene și cea a relațiilor sale cu arta vie sînt inseparabile. Mai este necesar încă să ne ferim de a conclude — cum se face adesea, puțin cam superficial — că principiile care au inspirat această artă sînt identice cu ale noastre. Noi nu înțelegem și nu iubim arta antică pentru faptul că ea ne traduce gîndurile și acțiunile cum vrea să o facă arta actuală, ci pentru că descoperim, prin referire la experiența noastră personală, validitatea și autenticitatea posibilă a altor sisteme de echivalență cu realitatea, mai mult sau mai puțin arbitrare, la nivelul experienței concrete, tehnice și sociale a unei epoci. Rezultă de aici că încercarea făcută de către unii, ca André Lhote, de a regăsi în pictura egipteană soluții asemănătoare celor ale cubismului este discutabilă. [2] În schimb, se poate întreprinde în mod justificat studiul acestei picturi ca prilej de a stabili nu relații de analogie între anumite procedee izolate, membru cu membru, ale celor două sisteme, ci relații mai adînci între cele două sisteme, privite unul și altul în mod global, ca ansambluri arbitrare valabile în funcție de rigoarea și de coeziunea lor internă iar nu în funcție de relațiile lor fragmentare cu realul. În alți termeni, nu cred că ar fi legitim să se considere că artiștii egipteni și-ar fi pus aceleași probleme plastice și intelectuale ca și artiștii noștri ; nu cred că termenii de decorativ, de aplat, nici chiar cel de obiect să fi avut același sens acum trei mii de ani ca și astăzi ; nu cred că există o artă imuabilă, dar cred, în schimb, că, punînd în paralelă sisteme de coeziune bazate pe o identitate absolută de sensuri și în același timp pe o mobilitate permanentă a activităților intelectuale ale omului, este posibil să se înțeleagă mai bine, una prin alta și împreună, două arte atît de diferite totuși, în mobilurile, tehnicile și resorturile lor cum sînt arta vechiului

[2] A. Lhote și Assia: *Les chefs-d'œuvre de la Peinture égyptienne*, Paris, Hachette, 1954.

Egipt și arta contemporană. Problema pusă este, în același timp, o problemă de critică istorică în raport cu prezentul și cu istoria, și o problemă fundamentală de analiză estetică: care sînt raporturile între viziunea stabilă a ochiului și sistemele elaborate care exprimă formele de interes deosebit ale fiecărei generații pentru lumea exterioară ? Analogiile indiscutabile care există în mod superficial între anumite semne și chiar între anumite moduri de asamblare a acestor semne nu trebuie să ne facă să uităm că ceea ce face însăși natura operei de artă este tocmai modul de asociere a acestor semne. Căci semnele nu sînt dublura realului. Figurarea plastică nu e niciodată transferul pe ecranul plastic al unei realități exterioare spiritului. Ceea ce constituie calitatea operei de artă este conformitatea ei, nu cu realul ci cu spiritul creatorului. Or, acest spirit operează în mod vădit conform unor planuri diverse, în medii în care posibilitățile de acțiune ale omului asupra lumii exterioare sînt în întregime distincte și în care nici sistemele raționale de cauzalitate, nici spațiul, nici timpul nu posedă semnificație. Ceea ce contează, pînă la urmă, nu este analogia exterioară a semnelor, cea mai ușor de descoperit, ci faptul că, lucrînd cu instrumente identice, oamenii reușesc să exprime o viziune diferită dar la fel de explicativă a lumii, și care valorează mai puțin prin adevărul ei, decît prin coerența sa.

Pentru un spectator neinițiat în problemele de arheologie egipteană și care se mărginește să-și noteze reacțiile sale de amator față de arta modernă, trei elemente par să determine originalitatea fundamentală a operelor recent studiate : pictura egipteană este, în raport cu a noastră, o pictură fără culoare: ea implică o concepție diferită a relațiilor dintre operă și spectator, fiind, ca să spunem așa, o pictură invizibilă ; ea implică de asemeni o concepție diferită a relațiilor dintre operă și artist, manifestînd o altă concepție figurativă și simbolică decît a noastră. A vorbi de pictură fără culoare, în legătură cu o

artă care, din contră, manifestă un minunat simț al efectului cromatic, este, evident, un paradox. În felul acesta, se fac în mod voit calambururi în legătură cu sensul termenului de culoare, care desemnează cînd materia brută pusă de industria momentului la dispoziția artiștilor, cînd caracterizează, în sens estetic, senzația de varietate sau de plăcere cromatică încercată de către spectator. Or, cea mai redusă inițiere artistică ne învață că nu există relație imediată între varietatea și bogăția materiilor prime puse la dispoziția artistului și supleţea sau forța coloritului său. Acumularea de tonuri pure juxtapuse pe o pînză dă un gri. N-ar putea exista relație simplă între cele două noțiuni decît dacă culorile ar fi atribuite într-un univers supus unui regim de lumină stabil și difuz, fără umbre și fără reflexe. În realitate, arta pictorului nu constă în a observa și a transpune pe ecranul plastic cu două dimensiuni culori situate în univers și din care el ar poseda dubluri. Culoarea, ca și Forma, nu se găsește în natură sub aspectul în care ea intră în artă. O operă nu este colorată în măsura în care se acumulează notații juste sau chiar vii, ci în măsura în care ea constituie un sistem de relații în care, oricît de puțin, intră în joc o variabilă de lumină. Se poate face o operă foarte colorată cu negru și cu alb, sau cu o singură tentă. Numai noțiunea de uniformitate este contradictorie cu cea de culoare.

Arta egipteană ne oferă, din acest punct de vedere, un exemplu deosebit de interesant de studiat, de pictură dotată cu mijloace cromatice extrem de limitate și, totuși, în posesia, simultană, a forței și a varietății, cu toate că, la drept vorbind, prin întinderea efectelor sale, ea se arată net mai puțin perfectă decît altele.

Din studiul care a fost făcut asupra ansamblului picturilor funerare conservate în prezent, rezultă că egiptenii nu dispuneau decît de un număr foarte restrîns de culori sau mai exact de pigmenți. Ei foloseau, pe de o parte, pămînturi, mai ales ocruri — roșii, galbene și brune —, alb

de var și negru de fum, iar, pe de altă parte, în afară de aceste culori de origină așa-zis naturală, ei cunoșteau și altele dacă nu industriale cel puțin fabricate și anume albastruri și culori verzi scoase din zgură de cobalt și de cupru. Ei cunoșteau de asemeni un galben de orpiment. În total, posedau deci șase culori fundamentale — roșu, galben, alb, negru, albastru și verde — și nu se găseau deosebit de defavorizați din acest punct de vedere în raport cu multe alte societăți. Numai în lumea noastră industrială din secolul al XIX-lea a început fabricarea sistematică a gamelor de culori etalonate cu grijă și foarte întinse.

De altfel, să ne ferim să credem că sistemul de culoare egiptean se prezenta ca un *plus* sau un *minus* în raport cu un sistem ideal și mai ales în raport cu al nostru. Recunoașterea includerii în lumina albă a celor șapte culori fundamentale etalate de către prismă nu datează decît de la Newton și ea nu și-a produs urmările sale estetice decît două secole mai tîrziu, în momentul impresionismului. Pentru egipteni, culoarea nu era percepută ca o realitatea abstractă, distinctă în același timp de obiecte și de lumină. Culoarea servea la desemnarea în mod global a lucrurilor sau mai exact a categoriilor experienței. Egiptenii doreau să reprezinte frunzișul verde, carnea roșie a fețelor sau brună a corpurilor, negrul părului. Și pe deasupra ei își manifestau aptitudinile lor de coloriști prin capacitatea de a constitui — pornind de la mijloace materiale rudimentare — game de tonuri, adică de sisteme contrastante, generatoare de senzații diferențiale organizate după cum doreau.

Pictorii egipteni au cunoscut arta de a pune în valoare unul prin altul două tonuri vecine: un anume gri-verde, după cum observă A.Lhote, devine intens peste un roșu saturat. Pe lîngă aceasta, grație lacurilor ei s-au folosit de străluciri pentru a-și înnobila paleta. În fine, au folosit în mod magistral amestecurile. Rareori egiptenii au folosit pămînturile în stare brută. Diluate în

apă cu puțin clei, tonurile de bază sînt de cele mai multe ori asociate. Fondurile îndeosebi arată practica constantă a tonurilor amestecate: griuri albăstrui, ocruri spre roz, brunuri și culori ruginii nenumărate.

Se cuvine să se noteze că pictura egipteană nu este o frescă. Pe fondul nuanțat cu rafinament, artistul pune tonuri care constituie o adevărată pictură în tempera. Se cunoștea de asemeni pictura cu ceară. Anumite culori, cum sînt verdele, au rezistat foarte greu la ser, altele, ca negrul de funingine, erau atît de fragile încît părul capului în foarte numeroase cazuri pur și simplu a dispărut. Ceea ce trebuie mai ales să se rețină este că prafurile colorate erau folosite într-un sistem, ca să spunem așa, cu doi timpi: cînd cu scopul de a da tentă fondurilor, cînd cu scopul de a picta propriu-zis pe aceste fonduri.

Această observație ne face curioși să cunoaștem adevărata contribuție a artistului în realizarea acestei picturi. Intervenea el oare, de la început, în alegerea materialelor care constituiau și colorau fondurile, sau din contră, intervenea numai cînd zidul era neted și profita în cea mai mare măsură posibilă de suprafața care i se oferea pentru acoperit? Dat fiind locul limitat atribuit culorilor industriale — verdele, albastrurile, arta de a picta era desigur un meșteșug și nu trebuie să existe o diferență fundamentală între artiștii care mînuiau pămînturi și gipsarul sau stucatorul care tencuia zidul. Pictura nu constituie unul din acele meșteșuguri de lux, care, datorită prețiozității materiilor tratate, implica o anume participare dacă nu o anumită demnitate a muncitorului.

Astfel, această dublă serie de observații ne face să ne punem întrebarea asupra situației artistului egiptean în societate și a destinației operei sale. Este de datoria egiptologilor de a cerceta dacă există mărturii scrise asupra condiției pictorului. Dar însăși analiza directă a operelor îngăduie anumite concluzii. Cînd se decora un mormînt, se picta cînd pe stîncă cînd pe un perete. Dar

chiar şi pe stîncă exista în mod necesar o preparaţie. De altfel întrebarea atinge altă problemă decît aceea a relaţiilor între coloraţia fondurilor şi a suprafeţelor: aceea a raporturilor între decoraţia sculptată sau gravată şi pictură. Se pare că pictura murală nu s-a dezvoltat pornind de la basorelieful pictat, ci independent. Există, într-adevăr, opere care urcă pînă la începuturile picturii egiptene — mai ales Mastaba lui Itet de la Memfis şi care atestă o căutare tehnică părăsită ulterior dar distinctă de tehnica basoreliefului evidenţiat prin culori. E vorba de decoruri realizate prin inserţiunea în peretele de stuc a unor fragmente de materiale preţioase sau paste colorate. Ceea ce pare să indice că cei dintîi artişti erau mai aproape de orfevri decît de sculptori. De altfel, această tehnică a fost foarte curînd abandonată, iar picturile pe care noi le studiem aparţin toate categoriei de opere în care întreaga manieră în care este exprimată concepţia artistului este realizată cu ajutorul procedeelor pur picturale, adică pe o întindere orizontală, numai prin combinaţia liniilor şi a tonurilor. Nu e mai puţin adevărat că obiceiul de a picta basorelieful s-a păstrat totdeauna, astfel încît ne face să credem că decoraţia murală pictată nu mai răspunde unei nevoi de economie sau de grabă care s-ar împăca destul de bine cu faptul că majoritatea operelor păstrate se găsesc în afara mormintelor regale. Pictură de substituţie care, în raport cu sculptura, se găseşte aproape în aceeaşi situaţie ca fresca romanică faţă de mozaicul bizantin. Pictură neoficială care prin aceasta este şi mai revelatoare a calităţilor pur estetice ale artei epocii.

Problema de a şti ce contribuţie a putut avea artistul la alegerea materialelor care dădeau tentă fondului este legată de cea care priveşte desenul compoziţiilor colorate. Există, în adevăr, un anumit număr de picturi care au păstrat urme ale punerii figurilor în pătrăţele. Recent, dl. André Lhote a pretins, totuşi, că n-ar fi vorba de o punere în pătrăţele propriu-zise, ci de linii trasate

ulterior pe figuri schițate direct pe zid fără desen prealabil. E vorba, fără îndoială, aici, de o neînțelegere. O dată în plus noi avem tendința de a proiecta concepțiile și metodele noastre în trecut. Probabil că pictorii egipteni nu se serveau, ca și cei din Renaștere, de un desen prealabil pe care trebuiau să-l transpună pe perete utilizînd pătratele ca puncte de reper. Trebuie exclusă ideea că pictorul își concepea compozițiile în singurătatea atelierului și își executa în mic macheta mai mult sau mai puțin definitivă. Asupra acestui punct sînt întrutotul de acord cu dl. A. Lhote. Cu toate acestea, ideea că s-ar fi trasat caroiajul pe o operă terminată cu scopul de a face mai vizibile unele coordonate care posedau o valoare mai mult sau mai puțin ezoterică, îmi pare discutabilă. Se cuvine, într-adevăr, să nu uităm că metoda după care artistul realizează în schiță și în mic compoziția sa cu scopul de a o transpune apoi ca atare pe zid este foarte recentă; nu ea constituie regula ci excepția; ea este legată de dezvoltarea utilizării generale a hîrtiei ca mijloc de lucru sau mai exact de o evoluție intelectuală anterioară imprimeriei și avîntului hîrtiei, și care este una din cauzele acestui lucru. Or, dacă răsfoim tratatul lui Cennino Cennini, vedem, în pasajul consacrat situării desenului pe zid, cum, spre începutul secolului al XV-lea, ne găsim încă în plină perioadă intermediară. Deja în acel moment artiștii își schițează proiectul în mic înainte de a-l proiecta pe perete; cu toate acestea, ei nu procedează încă după metoda pe care Alberti a fost, o dată mai mult, cel dintîi a o concretiza. Pentru ei, liniile orizontale și verticale pe care se stabilește compoziția nu constituiau o rețea completă, acoperind totalitatea suprafeței de decorat, noțiune care implică o concepție abstractă și unificatoare a spațiului geometric, în întregime străină atît oamenilor din evul mediu cît și egiptenilor. Aceste linii nu au valoare decît în raport cu obiectele figurate și cu spațiul mural de decorat. Există transfer
 și figurare de elemente, nu există o transpunere

figurativă a unui spațiu considerat ca o realitate globală susceptibilă de o interpretare separată. Concepția artei este o concepție analogă, dar nu de transfer și nu se poate concepe că ar putea să existe valori diferențiale și convenționale pentru noțiuni cum sînt cele de spațiu sau de loc. Întreaga religie egipteană implică perpetuitatea și identitatea formelor materiale ale existenței. Rezultă de aici că pictura egipteană, ca și de altfel pictura antică și pictura medievală, acuză mai degrabă caracterul fragmentar decît caracterul figurativ al spațiului. Ar fi foarte interesant să se aprofundeze chestiunea și să se știe în ce măsură egiptenii s-au apropiat de o interpretare care atribuie universului legi geometrice. Dar problema valorii realiste sau figurative a geometriei în Egipt depășește critica de artă.

Oricum ar fi, este clar că, acolo chiar unde nu există nici o urmă de caroiaj, compozițiile egiptene au fost făcute pornind de la o schemă liniară riguroasă. Punerea în pagină a unor picturi, care cuprind totdeauna numeroase personaje fără relație realistă de mărime unele cu altele, implică în mod necesar recurgerea la preparative liniare care să țină cont de echilibrul și de coerența individuală a formelor în lipsa noțiunii mai cuprinzătoare de eșichier. Cum se vede și în tratatul lui Cennini, artiștii utilizau fără îndoială sfoara și compasul pentru a determina verticalitatea figurilor. Diversele elemente ale compoziției sînt coordonate între ele nu în funcție de poziția lor reciprocă în raport cu viziunea unică și imediată a artistului-spectator, ci în raport cu reprezentarea lor individuală pe zid. Spațiul este unic. Transpunerea figurativă nu privește decît obiecte cu excluderea cadrelor viziunii sustrase oricărei speculații. Astfel se explică ușurința cu care figuri de o scară foarte diferită și foarte stilizate coexistă și se întrepătrund.

Concepția spațială care rezultă din această practică este total diferită de cea cu care ne-au obișnuit secolele Renașterii. Ea contribuie la explicarea sensului și metodei de folosire a Culorii.

Există deci numeroase compoziţii în care culoarea nu este pusă pe desen, dar în care desenul este cel care este pus peste culoare. Acesta este cazul, de exemplu, al unei fresce din mormîntul lui Nakht în care se vede un ţăran bînd din burduf: arborele este reprezentat printr-o tuşă gri-albăstrui fără contururi iar desenul serveşte la reprezentarea, în interiorul formei sintetice astfel delimitate, a trunchiului şi ramurilor. Acelaşi lucru şi în mormîntul lui Menna. Un fermecător detaliu din mormîntul lui Djeserkaraseneb ne arată o sapă purtată pe un umăr care este pictată cu aceeaşi tuşă albastră verzuie ca şi arborii din alte morminte dar care nu posedă nici un contur şi care pe deasupra este mărginită de un fel de aureolă de ocru, acecaşi nuanţă apărînd ca o pată la punctul de fixare al mînerului. Rezultă de aici că acest motiv este reprezentat prin mijloace colorate cu excluderea oricărui desen în sensul uzual al termenului. Rezultă de asemeni că relaţiile tradiţionale, în sistemul nostru actual de reprezentare figurată, între linie şi culoare sînt la fel de străine artei egiptene ca şi distincţiile dintre obiect şi spaţiu. Mormîntul lui Userhat ne arată animale, un iepure care fuge în faţa unui vînător, în care dezacordul, mai exact dualitatea, între figurarea colorată şi figurarea liniară este în mod evident voită procurînd un efect care se regăseşte numai la Cézanne, în unele din operele sale, în care el utilizează de asemeni această dualitate a manierei de exprimare prin culoare şi prin formă. La fel, nenumărate motive, ca toate cele în care frunzişurile sînt figurate printr-o tentă ale cărei contururi nu coincid cu arabescul liniar, sau ca toate cele în care unele figuri, pictate cu culorile vulgare ale paletei egiptene, sînt evidenţiate prin figurarea bijuteriilor reprezentate fără contururi şi redate prin culori rare: albastruri, verde, galben. Este absolut evident că relaţia între formă şi culoare nu este mai asemănătoare aici cu cea care a domnit mult timp în lumea occidentală modernă decît relaţia între spaţiul plastic şi spaţiul operatoriu. Ceea ce subliniază şi mai

mult iluzia celor care cred că omul posedă veşnic un fel de pricepere temeinică a picturii. Pornind de la o sensibilitate comună, artiştii tuturor timpurilor stabilesc sisteme care, niciodată, nu înglobează totalitatea posibilităţilor figurative. Rezultă totodată că operele unui grup uman sînt, prin anumite laturi şi numai prin anumite laturi, accesibile altora de-a lungul timpului şi spaţiului, dar că, şi acolo unde apar anumite analogii formale, cu totul fragmentare, între anumite procedee, sistemele de integrare şi de semnificaţie sînt ireductibile. De la o societate la alta, ele pot să fie reconstituite şi pătrunse pe planul intelectului; dar ele nu pot să fie niciodată identificate şi nu pot niciodată servi de două ori la o creaţie originală reprezentativă a instanţelor vitale ale omului şi ale artistului.

Ar depăşi cadrul acestui studiu aprofundarea diferitelor procedee la care au recurs pictorii egipteni în mînuirea culorii ca element de reprezentare diferenţială a formei. Pentru aceasta ar trebui o ilustraţie în culori la care nu se pretează de loc caracterul acestei colecţii. O ilustraţie izolată n-ar fi semnificativă, iar albume frumoase permiţînd comparaţiile nu lipsesc[3]. Utilizarea culorii cînd pentru un loc figurativ convenţional, cînd pentru culoare locală; atribuirea unor anumite culori în mod alternativ pentru locuri şi obiecte diferite; predominarea cînd a ordinii aluzive, cînd a ordinii pur plastice; utilizarea simultană a culorii şi a formei pentru crearea unui sistem de planuri limitate care stabileşte anumite relaţii între pictura egipteană şi sculptura în basorelief; utilizarea bandelor alternate, cînd pentru reliefarea unui detaliu şi a unui obiect, cînd, din contră, pentru crearea unei atmosfere ambiante; relaţiile culorii utilizate ca fond sau ca suprafaţă plată şi ale culorii utilizate ca mijloc de reliefare, iată un întreg studiu

---

[3] Cf. de exemplu: *La peinture égyptienne*, de Arpag Mekhitarian, *Les grands siècles de la peinture*, ed. Skira, Geneva, 1954.

de întreprins, fără a pierde din vedere că în nici un caz nu poate fi vorba de a regăsi formule cunoscute, ci din contră, de a determina, chiar acolo unde există o înrudire între anumite procedee de detaliu, originalitatea absolută a unui sistem valabil numai ca un tot şi legat, în mod absolut, de gîndirea, irevocabil depăşită, a unei lumi care nu mai este a noastră.

Aceleaşi cuvinte şi aceleaşi semne corespund aşadar, din punct de vedere tehnic, unor realităţi diferite de la Egiptul antic pînă în zilele noastre. Scopurile particulare care au inspirat pe pictorii egipteni ne deconcertează tot atît cît şi mijloacele care decurg din caracterul original al noţiunilor de formă şi de culoare. Aşa cum am vorbit, paradoxal, despre o pictură fără culoare, pentru a sublinia imensa diferenţă care există între sensul actual al culorii şi al lor, la fel s-ar putea vorbi despre o pictură invizibilă pentru a sublinia mai bine abisul care separă concepţia noastră actuală despre scopurile picturii de a lor.

Nu e vorba de a căuta să aflăm, prin intermediul surselor de documentare indirectă, ceea ce se poate şti despre locul artistului egiptean în societate. Trebuie să încercăm să interpretăm operele direct, aşa cum ne apar ele, fiind evident că o asemenea reflecţie ar trebui prelungită prin studii mai vaste care să utilizeze ansamblul surselor existente.

Există un fapt sigur: pictura egipteană a fost în mod esenţial o pictură de morminte. Din această cauză, ea a fost executată în locuri nu numai greu accesibile, dar şi întunecoase. Sîntem departe de concepţia care a născut pictura epocilor moderne sau pe cea a evului mediu, consacrată manifestării unei ideologii religioase sau civile, departe de pictura antică consacrată decorului vieţii domestice. Nu numai că ne întrebăm pentru ce s-a dezvoltat o artă destinată secretului, ci chiar cum a putut să fie realizată din punct de vedere material. Această pictură, într-adevăr, a fost executată pe suprafeţe murale atît de profund

cufundate în pămînt încît lumina nu le luminează niciodată, și ele sînt atît de delicate încît folosirea puțin mai prelungită a unor flăcări în aer liber în vecinătatea lor le alterează. Multe au suferit astfel în mod iremediabil din cauza prezenței, în camerele sepulcrale violate, a unor anahoreți care le-au afumat și mutilat totodată.

Admițînd chiar că execuția a fost suficient de rapidă pentru ca flacăra să nu aibă timp să le altereze la început, trebuie să admitem că cel mai de neconceput este, la prima vedere, risipa de atîta muncă și talent numai pentru satisfacția morților. Totuși, reflectînd ne dăm repede seama că problema este aceeași în ce privește o parte foarte importantă din activitățile artistice ale Egiptului antic. Cîte capodopere ale artei statuare, cîte basoreliefuri, cîte sarcofage de lemn pictat, cîte bijuterii minunate n-au fost făcute pentru morți și îngropate pentru totdeauna, cel puțin în gîndirea contemporanilor, cu ei. Ceea ce constituie, în definitiv, adevărata problemă a picturii egiptene nu este faptul că ea a fost astfel destinată să dispară odată cu terminarea ei, ci că se pare să fi fost folosită numai pentru decorarea lăcașului morților.

Cînd este vorba, într-adevăr, de alte forme ale artei egiptene, în special de arta statuară, și de artele luxului personal sau domestic, se pot pune totdeauna în paralelă opere destinate plein airului. În schimb, cînd este vorba de pictură, nu există mijloc de comparație în vestigiile vieții terestre. Se poate să mă înșel, dar, după cunoștința mea, nu există vestigii ale picturii murale exterioare. De altfel se poate ca problema să fi fost puțin studiată. Dată fiind fragilitatea tehnicii utilizate, s-ar putea admite cu ușurință că n-a rămas nimic din operele expuse în aer liber. Toate ansamblurile care ne-au parvenit sînt mutilate și cel mai clar lucru din ceea ce știm despre cadrul vieții egiptene ne este dat tocmai de către sculptura și pictura contemporană. Nu știu să se fi semnalat, totuși, în aceste vestigii, ansambluri care să ne dea imaginea unui

interior realist, în sensul modern al termenului, și decorat cu picturi murale. Dar cu siguranță că noi așteptăm în această privință un lucru pe care arta egipteană nu putea să ni-l dea. Cînd vorbim despre realism, noi înțelegem, înainte de toate, reprezentarea unui ansamblu, care dezvăluie o situație reciprocă în întrebuințarea utilitară și familiară a diferitelor obiecte. Dat fiind că, pentru egipteni, noțiunea de figurare globală, sau mai exact cea de transfer iluzionist al unor ansambluri ordonate în vederea unei acțiuni ocazionale, nu există, trebuie să considerăm ca logică absența oricărei reprezentări pitorești și anecdotice în sensul actual al termenului. Pentru egipteni, ceea ce contează nu este valoarea actuală și ocazională a lucrărilor, ci, din contră, valoarea lor permanentă. Pe de altă parte, cadrul este, în general, presupus ca fiind cunoscut. În forma noastră actuală de civilizație, curioasă de tot ce este documentar și inedit, descripția domină. Întrucît pentru egipteni nici o diferență substanțială nu trebuie să deosebească viața de dincolo de mormînt de cea actuală, lor nu le părea că este necesar să informeze asupra ansamblurilor. Așadar, ceea ce s-a schimbat și ceea ce comandă modul fundamental al figurării plastice sînt relațiile detaliului cu ansamblul. S-a remarcat, de asemeni, că de cele mai multe ori decorațiile pictate în morminte sînt neterminate. Există totdeauna, în cîte o parte a camerei pictate, părți terminate, alături de altele care sînt din ce în ce mai neterminate pînă la simpla schiță. Ar fi paradoxal să se creadă că nici un posesor de mormînt n-ar fi prevăzut dinainte timpul necesar pentru a-l termina. E mai verosimil să credem că reprezentarea pictată sau sculptată a materialului pe care mortul îl duce cu el în viața de dincolo de mormînt, fiind destinată să-l aprovizioneze cu cele necesare pentru eternitate, părea mai înțelept să nu i se procure acest necesar în mod limitativ.

Pentru a rămîne la observații cu caracter estetic, este evident, mai întîi, că pictura mormintelor

care ne-a fost dezvăluită arată existența unei evoluții. Observatorii pot să atribuie cu certitudine la prima vedere cutare decor cutărei epoci. Ritmul acestei evoluții este, la drept vorbind, destul de lent. Nimic comparabil cu cel al modelelor noastre actuale. Dar, curba evoluției, începînd de la origini care — să notăm acest lucru — sînt mult mai recente decît cele ale sculpturii pînă la era ptolemeică, este indiscutabilă. Prin urmare, au existat școli, stiluri, ceea ce implica posibilitatea pentru artiști de a se forma prin vizionarea operelor altuia. În adevăr, evoluția este foarte clasică, de la simplu la complex, de la cea mai mare stilizare la anecdotă. Aceasta, după cît se pare, tocmai pentru că imperativele vitale care au inspirat cele dintîi opere au tins, ca totdeauna, să devină, din ce în ce mai puțin aparente, din ce în ce mai puțin satisfăcătoare. Detaliile s-au înmulțit pe măsura slăbirii valorilor intelectuale care au suscitat cele dintîi opere.

Ceea ce pare evident este că niciodată pictura n-a ocupat în arta egipteană un loc de primă importanță. Nici nu se poate compara cu sculptura și cu arhitectura. Motivul acestei relative inferiorități ne ajută, fără îndoială, să înțelegem forma de artă pe care o studiem. Pe cît se pare, caracterul fragil al acestei tehnici nu scăpase anticilor, atît de legați de opera eternă. De aici pînă la a socoti că pictura nu a apărut decît ca un substitut al altor arte nu este decît un pas. Examenul tehnicii ne arată că pictorul era foarte aproape de stucator, nu era decît un muncitor. Fără îndoială că nu lui i se încredința grija de a fixa, în lăcașul morților, semnele cele mai esențiale, rezervate sculptorului sau celui care decora sarcofagul. Mai exact, tencuiala pictată a pereților cavoului funerar era considerată, fără îndoială, ca un fel de înveliș exterior al sarcofagelor. Prin urmare, ca un decor care completa pe un altul în loc să se îngrijească de el însuși. Acesta este, probabil, motivul pentru care această decorație apare totdeauna enumerativă. Însemnele prin-

cipale care trebuiau să acompanieze mortul în viaţa eternă erau încredinţate sculpturii şi arhitecturii. Aceasta este, după cît se pare, cauza pentru care pictura egipteană s-a mulţumit cu un sistem destul de sărac şi destul de stabil, în care, cum am văzut, partea geometriei este redusă. Egiptenii au reuşit, mai mult decît orice alt popor, să încorporeze în lucrări de artă canoane figurative în care se exprimă o înţelegere precisă a ordinii universale. Dar, pentru ei, artele care au misiunea să exprime adevărul sînt marile arte, cele care utilizează materiale durabile şi cele care rînduiesc forma generală a vieţii şi a morţii. Contrar picturii din timpurile moderne care se străduieşte să urmeze, zi de zi, formele schimbătoare ale gîndirii şi să convingă pe spectator de adevăruri discutabile, arta egipteană a urmărit să încarneze în opere imuabile un adevăr imuabil, care nu se baza pe observaţia formelor momentane ale vieţii terestre, ci, din contră, pe cunoaşterea mişcărilor universului. Pictura egipteană reprezintă omul, nu lumea. Ea nu putea să fie, în această concepţie, decît un auxiliar al marii arte.

S-a spus despre ea că este o pictură fără culoare şi o pictură invizibilă. Ar fi mai drept să se vorbească despre o utilizare a culorii opusă celei din Renaştere şi din timpurile moderne, sau de o concepţie cromatică care se bazează pe game şi pe valori, iar nu pe autonomia pigmenţilor. Ar fi mai drept, de asemeni, să se vorbească despre o pictură care se bazează pe noţiunea de reprezentare şi nu pe aceea de contemplare. Nu s-ar putea spune, totuşi, că scopul pictorului egiptean nu ar fi de a încînta sau de a emoţiona. Este absolut evident că personalitatea sa nu este absentă şi, în cadrul pozitiv care îi este rezervat, el se complace să introducă nuanţe de sensibilitate foarte aproape de ale noastre. Cutare scenă de toaletă este plină de graţie, cutare scenă rustică este plină de realism sau de umor. Artiştii egipteni sînt oameni ca şi noi. Iată, aşadar, pusă dubla problemă care materializează dificultatea capi-

tală a unei interpretări care, deşi înregistrează anumite analogii atît în privinţa tehnicilor şi a semnelor cît şi a sentimentelor, vrea să rămînă conştientă de tot ceea ce separă în mod fundamental, ireductibil, două arte atît de profund reprezentative ale epocii lor ca pictura egipteană şi pictura modernă.

Cum am spus-o la început, pe lîngă problema tehnicii, pe lîngă problema programului şi a destinaţiei operei, există o ultimă problemă: aceea a raporturilor care există între operă şi creator. În definitiv se poate oare considera că, de la o civilizaţie la alta, noţiunea de figurare este imuabilă? Din faptul că sentimentele şi viziunea sînt stabile de-a lungul tuturor avatarurilor umanităţii, urmează oare că şi anumite facultăţi, cum sînt cele care permit artiştilor să reprezinte sub o formă bogată în imagini aceste sentimente şi aceste preocupări, ar fi de asemenea stabile?

Întrebarea depăşeşte cu mult numai problema picturii egiptene. Ea este la modă. Ea inspiră numeroase interpretări cu caracter istoric precum şi un întreg curent al picturii actuale. În definitiv cei care vorbesc despre moneda absolutului şi cei care cred că destinul actual al artei este pe calea unei abstracţiuni totale procurînd artistului facultatea de a materializa imediat pe pînză capriciile viziunii sale interioare, fără referinţă la limbajul tradiţional al precursorilor, se găsesc legaţi printr-o credinţă comună în fixitatea mecanismului care permite unora să materializeze în semne emoţia lor, iar altora să ajungă la ea prin intermediul unei facultăţi de captare a semnelor figurate comune tuturor fiinţelor umane. Există, desigur, mari divergenţe între aceste diferite categorii de artişti şi de amatori şi totuşi ei au rezolvat, fiecare într-o anumită manieră, în acelaşi sens problema stabilităţii absolute a funcţiei figurative. Se pare că unul din marile interese ale studiului unor forme de artă atît de puternic constituite cum este pictura egipteană, atît de învecinate prin anumite laturi de unele căutări şi atît de ireductibile pînă la urmă la orice identificare

valabilă, constituie un exemplu remarcabil în vederea unei demonstrații a formei, în permanentă schimbare, a acestei funcțiuni figurative, prea adesea confundate pur și simplu cu viziunea. Cercetări recente asupra problemei culorii au permis să se stabilească faptul că există, pe de o parte, o fixitate indiscutabilă a aparatului optic (sub rezerva existenței numeroaselor anomalii și a faptului, foarte evident, că, dacă majoritatea oamenilor se găsesc de acord într-o epocă dată pentru a interpreta în același fel fenomene fizice identice, nu urmează nicidecum că viziunea lor este în mod riguros aceeași) și, pe de altă parte, că în nici un moment experiența științifică cea mai riguroasă nu ajunge să înregistreze, în stare pură, faptul fizic al percepției. Rapiditatea succesiunii influxurilor nervoase pe retină este atît de mare, ochiul este atît de activ, încît, într-adevăr, orice percepție este constituită din o serie diferențiată de influxuri elementare. Or, ceea ce este imuabil este influxul; de îndată ce intrăm în domeniul percepției, ne aflăm în domeniul unei activități cerebrale unde are loc o interpretare spațio-temporară a fenomenelor. Acolo unde omul de știință vorbește de viziune, esteticianul vorbește în realitate de percepție, adică de un fenomen psiho-fiziologic elaborat. La acest nivel, nu e prea greu să admitem — să notăm bine — o unitate generală a percepției artistice înglobînd o diversitate pe atît de mare pe cît percepții individuale există, cît să cunoaștem că specia umană există dar că ea se împarte în indivizi din care fiecare reprezintă o personalitate unică. Problema viziunii plastice este cu totul de nesoluționat pentru toți cei care caută să stabilească o relație între fenomenul abstract al viziunii pure, în sensul fizic și psihologic al termenului, și activitățile estetice ale societății. Ea nu este accesibilă decît din perspectivă estetică, admis fiind că scopul oricărei activități creatoare de semne formale depinde de o psihologie comparativă, diferențială și istorică.

Cînd ni se spune deci că actualitatea picturii faraonice rezultă din faptul că pictorii ieşiţi din cubism se întîlnesc cu artiştii vechiului Egipt în practica unui anumit număr de formule figurative concrete, să ni se îngăduie să fim sceptici. Pentru raţiuni pe care le-am comunicat, « analogiile» susceptibile de a fi observate între pictura egipteană şi pictura modernă sînt înşelătoare. Pictura egipteană este tot ce poate fi mai contrar unei picturi neîntruchipate; ea creează obiecte a căror utilitate, ca să spunem aşa, materială este incontestabilă. Pe de altă parte, ea nu-şi pune probleme figurative în sens modern, întrucît ea nu realizează în vederea unei contemplaţii, ci *pentru ca lucrurile reprezentate să existe*, abstracţie făcînd de orice vizibilitate. Rezultă de aici că nu s-ar putea identifica concepţia planurilor figurative în cele două sisteme. Abstractă sau nu, pictura actuală este făcută pentru a trezi în spectator facultăţi de apreciere care sînt absente în cea egipteană. Nu este logic să atribuim artei egiptene intenţia de suprimare a perspectivei tridimensionale, întrucît această posibilitate nu era de conceput nici plastic nici intelectual vorbind, în acea epocă. Adevărata şi singura analogie estetică care există între cele două sisteme, este că ele constituie şi una şi alta *o formă inventată.* A spune că formulele noastre au fost prevăzute de artiştii faraonilor sau că anumite valori estetice, ca valoarea emotivă a obiectelor ori refuzul valorilor tactile, sînt comune cubismului şi artei egiptene, înseamnă să se refuze specificitatea diverselor forme de civilizaţie, să se nege structurile diferenţiale ale spiritului. Dotaţi cu aceleaşi organe, egiptenii nu aveau, în schimb, nici aceeaşi percepţie nici aceeaşi sensibilitate ca noi, pentru că ei posedau alte cunoştinţe intelectuale, pentru că aprecierea lor asupra valorilor morale şi sociale era în întregime diferită. Ei nu pictau pentru a orna ci pentru a aproviziona. Distincţia pe care am făcut-o între problema *viziunii* şi cea a figurării — care constituie, una, un dat fiziologic imuabil, iar cealaltă o funcţie intelectualizată mobilă — arată

cauzele profunde ale echivocului. După cît se pare toate viziunile sînt incluse virtual în ochiul uman și în consecință este totdeauna posibil să se descopere, de-a lungul întregului domeniu al culturilor, cîte o analogie între semnele plastice scoase dintr-o experimentare totdeauna analitică a datelor pure ale simțurilor noastre. Dar, încă o dată, o formă plastică nu se naște prin transferul, mai mult sau mai puțin realist, pe ecranul plastic al unei viziuni, mai mult sau mai puțin fine sau subtile, a unei realități comune tuturor spiritelor. Opera de artă este o ordine. Chiar dacă se dovedește că această ordine se stabilește cu elemente care au servit deja la constituirea altor sisteme, nu urmează că sistemele se acoperă. O ordine plastică nu este niciodată o sumă de combinații sau de soluții parțiale. Ea nu există decît ca un ansamblu figurativ și material totodată. Este la fel de absurd să se identifice sisteme plastice pentru că ele utilizează anumite semne convenționale analoge, ca și a voi să se indentifice geometria egiptenilor și cea a lui Descartes sau Einstein sub pretextul că în fiecare din ele întîlnim pătratul sau triunghiul.

Aceste observații reușesc să ne facă atenți la două noțiuni capitale pentru înțelegerea problemei care ne interesează aici, a înrudirii reale a artelor și a specificității lor. Formată din semne inventate, și care se încadrează totuși în nenumăratele serii de semne analoge pe care societățile le-au imaginat de milenii, arta egipteană este, de asemeni, în raport cu alte semne caracteristice ale epocii. Este cu totul imposibil nespecialistului să abordeze măcar problema relațiilor între semnele scrisului și semnele plastice. Este sigur totodată, că, mai ales în epocile primitive, au existat relații între semnele pur plastice și semnele servind la notarea limbajului vocal. Noțiunea noastră de scris este fonetică și verbală, cea a egiptenilor este imagistică. Nu încape îndoială că această situație implică consecințe incalculabile. Cealaltă noțiune care ne este mai accesibilă este
 că pictura egipteană, care ni se prezintă în relații

atît de întinse cu limbajul, este legată de asemenea, prin anumite laturi, și într-o manieră mult mai strînsă decît în zilele noastre, de tehnicile artizanale. Se uită prea adesea că o operă de artă este totdeauna un produs al abilității manuale a omului. Ea este atît un mod de execuție, cît și un limbaj; ca produce în mod esențial opere care sînt obiecte. Chiar în zilele noastre, pictura, în producțiile sale valabile, are ca rezultat fabricarea unui lucru ale cărui calități se apreciază în funcție atît de abilitatea mîinii, cît și de reflecția abstractă a artistului. Pentru un artist adevărat, punctul de pornire al oricărei căutări este în practică, semnificația generală adăugîndu-se operei realizate. Ideea plastică nu apare cu scopul de a se îmbrăca un concept într-o formă. Modurile de integrare figurativă, cărora noi le găsim analogii conceptuale, nu au ghidat creația; ele sînt reale, dar ca produs, nu ca sursă a activității creatoare.

De fapt, toate aceste probleme ale obiectului figurativ, ale caracterului plastic sau estetic al operei de artă, ale înrudirii dintre diferitele familii de semne, depășesc cu mult și cadrul acestui studiu și nivelul actual al cunoștințelor noastre. Printre filozofi există unele tendințe de a se considera că problema semnului plastic este susceptibilă de a fi sesizată printr-o înțelegere spontană și comună atît inițiaților cît și profanilor. Rezultă de aici o literatură destul de vastă consacrată problemei semnului în care se consideră ca de la sine înțeles valoarea prin esență simbolică a oricărei opere de artă. Discutabilă chiar și în domeniul literar, această concepție intuiționistă și în fond mistică asupra artei șterge diferențele; ea este unificatoare și dizolvantă; ea reduce arta la limbajele verbale. Sub pretextul de a o înnobila, de a o face să intre în categoria marilor mijloace de expresie ale umanității, ea o dizolvă. Artistul nu se rușinează niciodată să facă muncă manuală. Arta sa este atît o comportare cît și o speculație. Nu trebuie să sacrificăm psihologia artistului celei a spectatorului și nu trebuie să

uităm că, asemeni tuturor operelor umane, opera de artă, pentru a fi înţeleasă, pretinde o iniţiere. Dificultatea pe care o simţim de a fixa fie şi numai o metodă cînd este vorba să abordăm studiul unei arte îndepărtate cum este cea a vechiului Egipt, nu trebuie să ne îngăduie să ignorăm că o egală dificultate există atunci cînd e vorba să studiem arta lumii care ne înconjoară. Ceea ce artiştii au de spus, o spun prin intermediul operelor. Numai examinînd legăturile lor atît cu mediul social care îi înconjoară cît şi cu un repertoriu de semne materiale relativ la fel de stabile ca semnele verbale sau semnele ştiinţifice, ne va fi posibil să dezvoltăm în mod progresiv o cunoaştere încă extraordinar de rudimentară a unuia din modurile de expresie cele mai puţin studiate pînă acum dintre toate cele de care se servesc oamenii pentru a comunica între ei.

Les Temps Modernes, 1955

III. ASPECTE SOCIALE ALE SIMETRIEI ÎNTRE SECOLELE AL XV-LEA ŞI AL XX-LEA

În zilele noastre, noţiunea de simetre este legată de două reprezentări. O reprezentare geometrică: posibilitatea pentru o figură de a-şi vedea acoperindu-se în întregime două din părţile sale în raport cu un ax sau posibilitatea pentru două figuri de a se acoperi, de asemeni în raport cu un ax. O reprezentare biologică: propriul nostru corp este în mod esenţial constituit dintr-un sistem nervos şi din membre care se repartizează de asemenea, într-o manieră regulată, de o parte şi de alta a axului dorsal, care constituie linia mediană a creierului prelungită prin coloana vertebrală. Prin ipoteză deci, cele două jumătăţi ale corpului nostru sînt la fel de susceptibile de a se acoperi. Dezvoltările recente ale ştiinţei au practicat cea dintîi fisură în credinţa după care această regularitate perfectă a materiei ar constitui una din calităţile sale fundamentale şi după care, în consecinţă, orice obiect natural sau imaginat care s-ar bucura de această calitate ar poseda, *ipso facto*, un fel de perfecţiune care în estetică s-ar numi Frumuseţe. De acum înainte, ni se spune, din contră, că orice creaţie apare ca o ruptură de echilibru a materiei însăşi, ca o fluctuaţie a particulelor constitutive ale universului şi că perfectul echilibru, perfecta simetrie a unui sistem viu şi ca urmare a unui sistem imaginar, duce la

inerţie, care este moartea [1]. Neputînd încerca aici o analiză profundă a psihologiei comparate a artistului şi a savantului în lumea contemporană, ne vom strădui, cel puţin, în perspectiva istorică a lucrării de faţă, să arătăm că, în timpurile moderne, concepţiile artistice în materie de simetrie au suferit deja o evoluţie foarte strîns legată de dezvoltarea generală a culturii. Mai înainte de toate, este important să facem să se înţeleagă bine că o noţiune ca cea de simetrie nu este produsul unei aprehensiuni directe a lumii exterioare, comună tuturor oamenilor de-a lungul secolelor, ci că ea constituie un fapt social.

Problema simetriei artistice a făcut obiectul unui expozeu, magistral ca întotdeauna, al d-lui Erwin Panofsky [2]. Acesta s-a plasat într-o perspectivă foarte largă, înglobînd istoria artelor de la vechiul Egipt pînă la Renaştere. Totuşi el i-a dat *a priori* termenului de simetrie sensul său clasic şi l-a legat de raportul care există între regularitatea figurilor şi proporţiile corpului uman. Pentru el izvorul permanent al regulilor stilului şi raţiunea dialogului figurativ posibil de la om la om şi de la generaţie la generaţie, de-a lungul epocilor, rezidă în proporţionarea şi proiecţia figurativă a părţilor corpului uman.

El a studiat, mai întîi, cazul artiştilor egipteni. Pentru aceştia, arta este un transfer obiectiv în materia brută a unei realităţi spirituale eterne, susceptibilă de o dublă abordare, sensibilă şi intelectuală. Geometria se identifică cu stilul. Un sistem matematic riguros dă naştere unei metode de construcţie stricte care dă naştere atît unei arhitecturi de solide cît şi unei sculpturi supuse frontalităţii şi unei picturi supuse tradiţiei profilurilor (caz de simetrie virtuală în raport cu un plan). Cu toate acestea, dacă în arhitectura şi sculptura marilor epoci domneşte simetria, în

---

[1] P. AUGER, *L'Homme moléculaire*, Flammarion, 1951.
[2] Erwin PANOFSKY, *The history of the theory of human proportions, in Meaning of the visual arts*, New-York, 1957.

pictură grija pentru o enumerare exhaustivă a elementelor de informare prevalează asupra regularității absolute a echilibrării elementelor înscrise în limitele planului figurativ: deci simetrie implicită mai degrabă a obiectului decît a figurării. Cu toate acestea, este sigur că la egipteni simetria joacă un rol dominant atît în concepția cît și în realizarea operelor. Scopul artei grecești nu este construcția unui univers de substituire, adică exteriorizarea unei substanțe într-o materie cît mai durabilă cu putință. Spre marea indignare a lui Platon, acest scop este iluzia; inserția în universul nostru material a unor închipuiri prevăzute cu calități sensibile. De fapt, un fel de răsturnare a procedeului comun care deduce formele materiale din sisteme, prevăzute cu calități abstracte. Canonul lui Polyclet nu este conceput pentru a facilita execuția aruncînd asupra materialului o rețea de puncte de reper pentru a evita orice eroare: nu e vorba de un mimetism ci de o construcție. Disputa asupra realismului începe abia cu Platon, cel dintîi gînditor fără simțul vizual. La greci legea proporțiilor nu determină o reprezentare corespunzătoare, în mod abstract, unui real identificat cu inteligibilul, ea sugerează din ce în ce mai mult mișcarea, viața. De altfel, în vocabularul grec, termenul de simetrie posedă un cu totul alt sens decît pentru noi și chiar pentru egipteni. În loc de a desemna suprapunerea posibilă a două părți ale unui ansamblu, fie în raport cu un punct, fie în raport cu un ax, fie în raport cu un plan imaginar, adică, în loc să posede un fundament geometric și optic, ea definește o armonie a părților, mai puțin în raport cu obiectul figurativ o dată realizat, decît în raport cu concepția sa imaginară și deci în raport cu valori implicite. Este o conformitate măsurată a tuturor elementelor, care se apropie la urma urmei de euritmie. Ea se deosebește de noțiunea de modul. Romanii, după greci, au făcut o distincție în analizele lor între cei trei termeni: de proporție, de simetrie și de euritmie, și sîntem de acord cu Panofsky

admițînd că, în general, pentru arta greacă simetria desemnează un raport armonios, consonanța părților cu întregul, euritmia reprezentînd mai degrabă calitatea mișcării, iar proporția raportîndu-se la alegerea și la calitatea modulului. Dl. Panofsky consideră că în evul mediu termenul de simetrie a dispărut o dată cu obiectul, cu toate că evul mediu în opoziție cu antichitatea clasică, care se mișca în relief, a revenit la plan. El stabilește, totuși, o diferență fundamentală între Egipt, pentru care intră în considerație numai elementele care se găsesc în mod material în plan, și evul mediu, care proiectează în mod artificial pe plan elementele imaginare ale unui real conceput sub un aspect schematic, care exclude orice realism al viziunii. În afară de aceasta, pentru el două mari sisteme s-ar fi succedat în epoca medievală: bizantinul și goticul. Cel dintîi ar fi luat ca punct de plecare al unei stilizări formale articulațiile fixe ale corpului uman, cel de al doilea, din contră, ar fi disociat reprezentarea calitativă a mișcării de structura cu totul convențională a corpurilor. Autorul identifică aici, fără îndoială, puțin cam repede stilul întregului ev mediu cu metodele lui Villard de Honnecourt, după cum subestimează, în general, valoarea elementelor sensibile în formarea stilurilor și în evoluția lor. Nu mi se pare că e just să credem că arta evului mediu poate să fie privită ca lipsită de intenții iluzioniste și că ea disociază, în mod voit, reprezentarea structurilor realiste ale corpului de cea a mișcării. Mi se pare, de asemenea, aventuros să se scrie că, pentru prima dată, Renașterea italiană a privit teoria proporțiilor ca permițînd exprimarea unui postulat metafizic. Și în celelalte sisteme, proporționarea imaginilor reprezenta mult mai mult decît un expedient tehnic. Și sînt convins că oamenii din evul mediu aveau despre operele pe care le creau o percepție sensibilă, emoțională, iluzionistă și nu numai schematică și intelectuală.

Fără a continua aici discuția despre relațiile
243 istorice dintre simetrie și diferitele canoane figura-

tive ale trecutului, se cuvine să notăm că e absolut evident că nu există o formă-tip a simetriei artistice, în raport cu care să se poată judeca, în mod valabil, toate soluţiile de aplicaţie practică. Era necesar să arătăm de asemeni că, vorbind de simetria artistică, sîntem constrînşi, în toate epocile, să definim noţiuni legate între ele într-un mediu dat şi relativ la proporţii, la simetrie şi în general la figurarea lumii exterioare. Trebuie neapărat să ne debarasăm de această idee, care a îngreunat pînă şi analizele atît de subtile ale d-lui Panofsky, că există o realitate figurativă relativ stabilă şi că arta nu constituie, în definitiv, decît o tehnică de prezentare simbolică. Nu există obiecte figurative abstracte independent de operele realizate în istorie. Arta nu este ilustrare, transpunere; ea este descoperire de Forme exprimabile. A numi sau a prezenta lucrul, înseamnă a-l inventa. Iar el nu substituie altceva decît pe el însuşi.

Intrăm în însuşi miezul studiului nostru privind concepţiile asupra simetriei în Occident, din secolul al XV-lea pînă în secolul al XX-lea. Pentru oamenii din Quattrocento, problema simetriei se înserează într-un ansamblu de preocupări mai largi, care depăşesc problemele de prezentare, privind raporturile generale ale omului cu universul. Punctul de plecare, bineînţeles, nu este brusc. Totuşi, în acest domeniu, ca în atîtea altele, este uşor să distingem faza de pregătiri — în care apar noţiuni fără ca sistemul general de reprezentare a lumii să fie schimbat — şi faza, imediat următoare, în care se cristalizează un anumit număr de ipoteze, dînd naştere unei schimbări bruşte a tuturor activităţilor, practice şi speculative. Dezvoltarea umanismului este un fenomen de acumulare lentă, dar Renaşterea a rămas, orice s-a spus, un fapt istoric. În domeniul care ne interesează, ea se manifestă prin intermediul unei duble serii de lucrări, printre cele mai celebre ale istoriei artelor şi, în ambele cazuri, simetria intervine ca unul din elementele majore ale problematicii.

Dezvoltarea picturii florentine începînd din anul 1425 nu face decît să urmeze avîntul şcolii franco-burgunde. Arta unui Limbourg, a maestrului din Flémalle, a unui Van Eyck reprezintă dezvoltarea civilizaţiei timpurilor moderne, un fapt la fel de considerabil ca şi stilul florentin. Va trebui să definim într-o zi, în raport cu el, adevărata originalitate a secolului al XV-lea şi să arătăm cum Renaşterea florentină a constituit un sistem coerent, dar limitat, mai degrabă decît o bruscă descoperire de principii. Abia la sfîrşitul secolului al XV-lea, florentinii identifică simetria şi consonanţa, de unde rezultă un al doilea moment, puţin cunoscut, al rolului jucat de simetrie în arta Renaşterii.

Cea dintîi etapă comună Nordului şi Sudului se situează spre sfîrşitul secolului al XIV-lea, în timpul perioadei în care primul umanism străbătea viaţa intelectuală şi socială a evului mediu. Pentru a stabili o relaţie între reprezentarea figurativă a corpului uman şi anumite legi ale universului, considerate ca absolute, oamenii de atunci se bazau mai întîi pe textele antichităţii. În arhitectură, de exemplu, ei se sprijineau pe cea de a treia carte a lui Vitruviu, care tratează problema templelor, dar a cărei importanţă este mai generală. Vitruviu explică cum proporţiile templului trebuie să reflecte proporţiile corpului uman, şi această opinie este pusă, foarte natural, în raport cu marea doctrină a macrocosmosului-microcosmosului, atît de apreciată la sfîrşitul secolului al XIV-lea. Frumoasele lucrări ale Institutului Warburg au demonstrat cît de mult a apropiat Renaşterea cele două tradiţii cosmologice, provenite, una din lumea elenistică, alta din lumea clasică. Se pare că această fuziune s-ar fi făcut nu numai în Italia din Quattrocento, dar deja în secolul al XIV-lea, în întregul Occident. Ea inspiră imaginea omului cu braţele întinse, adică a omului a cărui statură se înscrie atît în cerc cît şi în patrat, cele două figuri fundamentale ale universului geometric. Această figură se găseşte, în special, în celebra Carte de rugăciuni a ducelui

de Berry, unde ea materializează, în același timp, relația simbolică și magică a omului individual cu universul.

Figura omului *ad quadratum* sau *ad circulum*, generator de patrat sau de cerc, are, de-a lungul generațiilor, un destin deosebit. Timp de două sute de ani, ea se va regăsi în fruntea tuturor tratatelor de arhitectură sau de arte frumoase. Leonardo și Dürer îi vor conferi demnitate, punînd la baza întregii lor estetici ideea că există o lege, un mister al naturii, după care proporțiile corpului uman reflectă ordinea universală. Aceasta este probabil una din noțiunile cel mai puțin controversate din întreaga perioadă care se numește Renaștere. Se acceptă ca înțeleasă de la sine această idee că există o relație fixă între proporțiile corpului nostru și ordinea universală. Astfel, lumea este în întregime pătrunsă de simetrie: simetria corpului nostru, simetria corpului nostru și a universului. Un frumos studiu al d-lui P.M. Schuhl ne-a arătat că la sfîrșitul secolului al XVIII-lea încă, un mit ca acela al lui Gulliver, precum și postulatul lui Laplace ar implica posibilitatea unei expansiuni sau a unei reduceri la infinit a lumii noastre, fără nici o alterare a legilor sistemului. Noțiunea de mărime apare aici ca relativă, cele de proporție și de simetrie fiind absolute. La fel și în ceea ce privește noțiunea de raport sau de coincidență între forme distincte în aparență unele de altele. Se admite, la bază, ideea unei temelii simple și exprimabile, a universului, din punct de vedere matematic. Astfel, simetria ar fi ultima expresie, cea mai simplă, a Frumuseții.

S-ar putea, de altfel, pune întrebarea, dacă dezvoltarea simetriei în civilizația occidentală de la începutul secolului al XV-lea coincide într-adevăr cu avîntul unor noi cercetări, sau dacă ea nu încarnează mai degrabă existența unei ordini pe cale de a se stabiliza. Sub aspectul lor evenimențial, fenomenele care răvășesc structura politică, economică, intelectuală, a societății corespund mai degrabă apariției unei disimetrii într-un sistem

echilibrat. De altfel, există numere care introduc noţiuni de disimetrie 3, 7. Ca şi în Egipt, simetria este stăpînă absolută în momentul în care manifestarea optică a unor ultime adevăruri joacă un rol dominant în cultură. Disimetria de potrivire nu este uşor de conceput şi reprezentat; ea deschide calea spre incertitudine. Acolo unde domneşte simetria absolută ne aflăm într-un sistem închis, imuabil, liniştitor. Astfel încît ne putem întreba dacă triumful simetriei, la începutul secolului al XV-lea, este mai mult rezultatul noilor forţe de invenţie sau al tradiţiei.

De altfel, ar fi cu totul arbitrar să se reducă la reprezentarea omului *ad quadratum* sau *ad circulum* influenţa exercitată de către simetrie la începuturile epocii moderne. Înainte de a triumfa, la sfîrşitul lui Quattrocento, soluţiile italiene — tocmai în momentul în care, după cum vom vedea, acestea introduc în simetrie noi elemente — secolul al XV-lea, care începea, a încercat alte formule, de asemenea legate de regulile simetriei.

Prima dintre aceste experienţe este dezvoltarea portretului, în primul rînd în ţările din nord. Secolul al XV-lea s-a străduit, în afara experienţei pur italiene, să determine forma-tip de reprezentare a omului, fie a omului ca natură, fie a omului ca individ. Pictură sau sculptură, arta a adoptat în general reprezentarea omului « bust », cel în picioare fiind rezervat reprezentării « în act », care reliefează mai degrabă personajul, funcţia, decît individul. Personalitatea omului se exprimă în special prin figură. Dar se constată o ezitare între două metode: profil şi trei sferturi. Profilul este legat de aprecierea din ce în ce mai răspîndită a medaliei antice. El nu triumfă în Italia, cu Pisanello, decît spre 1440. Şi corespunde unei concepţii generalizatoare: chiar individual, portretul reprezintă un tip, acela al bărbatului sau al femeii idealizate. Ideea de model acoperă pe aceea de persoană. Adoptarea unui principiu de absolută simetrie implică, ca

 şi în Egipt, un fel de reducere voită a posibilităţi-

lor artei: perfecțiune cucerită în dauna bogăției punctelor de vedere. Orice generalizare ca și orice simetrie implică excludere. În țările nordului, din contră, cu Hubert și Jan van Eyck portretul se prezintă adesea din trei sferturi și ceea ce se scoate în evidență este adevărata individualitate, psihică și morală, a persoanei reprezentate. Aici se refuză simetria.

Cel puțin în portret. Căci în acest mediu atît de diferit de orașele italiene, în ciuda unor relații strînse, oamenii nu sînt străini de problemele simetriei. Faptul că formula italiană a triumfat, dînd mai tîrziu naștere stilurilor academice, ne ascunde importanța unor alte căutări. Este arbitrar să se considere, cum se face de obicei, că singura simetrie figurativă posibilă ar fi aceea a academiilor.

În țările din nord, la începutul secolului al XV-lea, căutarea simetriei este legată de problema oglinzii și, în ultimă analiză, de o speculație asupra spațiului care a devenit apoi caducă în urma succesului piramidei vizuale a lui Alberti. Minunatul tablou al lui Jan van Eyck de la National Gallery, care este cunoscut, poate în mod eronat, sub numele de portretul soților Arnolfini, ne arată două personaje văzute din față și în picioare, în mijlocul camerei. În spatele lor, se află o oglindă de perete, în care se vede spatele personajelor, precum și acea parte a camerei care altfel s-ar ascunde ochilor spectatorului. Avem de asemeni un text din epocă ce ne spune că Van Eyck pictase un alt tablou pe tema oglinzii — tablou atît de celebru în epocă încît fusese cumpărat de un prinț italian, fiind admirat de toți vizitatorii [3]. Un tablou al maestrului din

---

[3] Este vorba de un text de Bartolomeo Fazio care, spre 1455, califică pe Van Eyck drept *nostri saeculi pictorum princeps* și care, printre alte tablouri pe care le-a văzut și care au dispărut, descrie *Femeia în baie*, în care se găsesc asociate o sumă de efecte de perspectivă: o oglindă reflectînd oglinda, un cățeluș lingînd apa răspîndită pe sol, o lampă aprinsă, un peisaj văzut printr-o fereastră; într-un cuvînt un univers lărgit la iluzionismul celor două

Flémalle, tripticul canonicului Werl, utilizează de asemeni oglinda pentru a reprezenta partea unei camere în care se presupune că spectatorul pătrunde în întregime cu privirea.
Este interesant să se confrunte această soluție a oglinzii cu căutările contemporane ale lui Ghiberti și mai ales ale lui Donatello, mare maestru al basoreliefului. Basorelieful proiectează pe o suprafață trei planuri eșalonate, dar care nu sînt reduse la aceeași scară și care nu plasează spectatorul în interiorul unui spațiu cubic imaginar. Există simetrie în raport cu axa mediană a compoziției, dar nu există simetrie a spațiului în raport cu planul figurativ. Prin problema oglinzii, pictorii nordici introduc un caz de simetrie spațială cu trei și nu cu două dimensiuni. Oglinda nu mai implica reversibilitatea elementelor figurative proiectate, ci perfecta omogeneitate a spațiului. Nu mai este vorba de transpunerea figurativă a universului care se face conform unor legi ale simetriei în plan, ci de universul conceput ca perfect regulat și absolut închis. Simetria nu există numai în raport cu obiectul reprezentat, ea este unul din atributele materiei.
Fereastra lui Alberti reprezintă o soluție imaginară și prin urmare figurativă, cu totul diferită de soluția oglinzii. Suprafața tabloului este concepută ca rezultînd dintr-o secțiune făcută prin conul razelor vizuale care leagă obiectul de spectator. Noțiunea de proiecție este inclusă în ipoteză dar nicidecum aceea de perfectă simetrie: piramida vizuală se oprește la plan și, după Alberti, pictura occidentală se va orienta în mod logic spre soluția luminii dirijate care implică lateralitatea și nu simetria. În acest sistem, adevărata simetrie nu se va mai regăsi în domeniul reprezentării lumii, ci numai în cel al anumitor creații materiale ale mîinii omului, îndeosebi în arhitectură. Aici

---

infinituri micrografic și telescopic. Tabloul reprezenta o femeie în vîrstă dezbrăcată, un alt subiect de surpriză pentru Fazio. Textul este reamintit de către Panofsky în Early *Early Netherlandish painting*, Harvard, 1953.

vor înflori planurile centrale, cu punerea în balanță absolută, în compoziție, a tuturor părților, în raport cu un ax sau un centru. Simetria va fi legată de forma anumitor opere imaginare: ea nu va mai apare ca legea supremă a universului.

Ne putem pune întrebarea, cum de altfel am mai remarcat, dacă încercarea țărilor nordului la începutul secolului al XV-lea reprezintă într-adevăr o soluție de concepție modernă. Simetria perfectă a lumii exterioare implică lumea închisă și finită; este o concepție încă medievală. Artistul se situează în centrul universului; diferența pe planul mijloacelor este radicală, după cum acest univers este optic sau este calitativ; dar noua structură a imaginarului astfel descoperită se bazează, de asemenea, ca și aceea a altor secole medievale, pe credința că există un univers prevăzut o dată pentru totdeauna cu toate calitățile sale. În lumina perspectivelor deschise de speculațiile moderne asupra entropiei, a fluctuațiilor, a dezechilibrului fundamental al materiei, se poate pune întrebarea dacă, limitînd simetria la domeniul proiecției figurative în interiorul planului, nu cumva Italia Renașterii a marcat unul din punctele decisive în rivalitatea ei culturală cu lumea din nord. În orice caz, problema simetriei este legată în mod indiscutabil de relația obiectului cu subiectul; ea are contingență cu problema caracterului unic al evenimentului. Simetria este de domeniul formei, evenimentul de domeniul vieții.

Nu s-ar putea spune că, spre anii 1430, Italia ar fi căutat o soluție definitivă și voluntară a problemei simetriei. Au interesat-o mult mai mult unele speculații asupra spațiului și timpului, asupra relației dintre apropiat și depărtat, reînnoirea motivelor și temelor. Ea a început inventarul vizibilului. Piramida vizuală a lui Alberti aparține domeniului actualității. În schimb, spre sfîrșitul secolului, cînd se stabilizează noua cultură, Italia introduce o nouă regulă de simetrie. Spre 1500, cînd se vorbește despre raporturile dintre

om și lume și de expresia lor figurativă, se are în vedere mai degrabă armonia decît simetria. Or, la prima vedere, armonia este o noțiune sonoră și nu vizuală. Dar, o dată respinsă necesitatea de a privi universul ca un fel de cutie închisă, punerea în relație a spațiului plastic și a spațiului sonor este fundamentală pentru a explica dezvoltările stilului figurativ al Renașterii. Predominanța noțiunii de consonanță asupra celei de similitudine constituie, într-adevăr, cel de al doilea moment decisiv al Renașterii. De altfel, în cursul generațiilor, vor supraviețui destule urme ale ipotezei oglinzii — pînă la Poussin și la celebra sa cutie pe care a destinat-o, în mod paradoxal, studiului luminilor, adică al lateralității. În aparatul optic al lui Brunelleschi, noțiunea de iluminare mobilă era eliminată și, pe căi diferite, se redescoperea o concepție a simetriei directe, analogă celei a flamanzilor. Numai mulțumită sistemului Leonardo-Rafael se ajunge în mod real pe marea cale a spiritului modern, legată de aplicarea unor metode în mare măsură tributare lateralității.

Eliberîndu-se de orice credință într-un determinism riguros, artiștii au deschis drumul viitorului. Respingînd atît ideea că lumea este o reflectare fidelă a unei gîndiri imobile cît și pe aceea a caracterului perfect simetric — altfel spus echilibrat și imuabil — al spațiului, abstracție făcînd de poziția spectatorului, un Donatello și un Alberti au întemeiat, în același timp, figurarea și speculația epocilor moderne. Dar, îndată și opera lor s-a găsit angajată pe o nouă cale a dezvoltării în care, din nou, căutarea regulilor a dus la descoperirea unui nou tip de echilibru și de simetrie, generator de noi forme inerte ale artei și viziunii.

Este destul de dificil pentru noi de a ne imagina funcționarea unui sistem de reprezentare în întregime diferit de tot ceea ce practicăm în fiecare zi, chiar cînd acest sistem apare în lumea contemporană. În această privință practica istoriei
 prezintă un foarte mare interes. Cînd oamenii din

secolul al XVI-lea voiau să redea limpede o noțiune abstractă, ei nu căutau punctul de referință în raport cu un text și cu atît mai puțin în raport cu geometria. Ei se refereau la ceea ce susținea, în practica cea mai curentă, exercițiul cel mai liber al inteligenței: muzica. Experiența generală a omului se situa în raport cu spațiul sonor. Fapt foarte deconcertant pentru noi. Acum cîțiva ani, dl. R. Wittkower, a publicat o carte, *Architectural principles in the age of Humanism*, în care a tratat această problemă. În această carte se găsesc numeroase analize ale sistemului armonic contemporan, aplicat la arhitectură [4]. Faimoasa *Școală din Atena* a lui Rafael adună la un loc pe reprezentanții întregii culturi, așa cum era concepută ea la începutul secolului al XVI-lea și oferă un veritabil bilanț al civilizației, în perspectiva timpului, experiența plastică și experiența intelectuală reunite. În centrul compoziției se vede un obiect curios. El amintește tabelele Legii lui Moise. Pe suprafața sa se găsește gravată o pentagramă cu proporțiile: 1, 2, 4, 8 și 1, 3, 9, 27 care reprezintă legea armonică a universului conform unei reguli duble de simetrie și de progresie geometrică și matematică totodată. Dincolo de Platon — prezent în mijlocul grupelor — o astfel de concepție pune în relație spațiul plastic și spațiul sonor, întrucît raporturile matematice și vizuale determinate de către numere exprimă și raporturile fundamentale ale armoniei și ne conduce la Pitagora. Așa cum sînt dispuse, cifrele triunghiului echilateral fixează dubla progresie a numerelor pare și impare, după cum ele definesc și consonanțele: terță, cuartă, cvintă. Din întrebuințarea combinată și din fuziunea tuturor acestor elemente, rezultă o consonanță finală: *harmonia mundi*. Într-adevăr, orice progresie se înserează pînă la urmă în regularitate: cînd ea se rezolvă, devine în mod necesar acord. Iregularitatea nu este decît un accident, un lucru trecător. Pînă la urmă, totul devine simetrie:

[4] R. WITTKOWER, Londra, Warburg Institute, 1952.

cerc, triunghi, patrat, figură regulată. Simetria exprimă deci cunoașterea supremă, unitatea contrariilor pe planul vizual ca și pe planul sonor. În felul acesta, se manifestă acordul perfect al ființei cu un univers măsurat, pacificat. Ființa umană percepe adevărurile naturale, deoarece ea poartă din nou, în corpul și spiritul său, nu într-o formă figurativă ci muzicală, reflexul structurilor divine. Ultimul cuvînt al universului va fi deci, o dată în plus, pentru multe generații, echilibrul, concepție în întregime opusă concepției noastre, care identifică echilibrul cu absența oricărui fenomen, a oricărei realități, a oricărei simetrii, cu alte cuvinte cu moartea.

Întreg secolul al XVI-lea va lucra după datele *Școlii din Atena*, care unește cunoașterea puțin cam tulbure a neoplatonismului și rigoarea puțin cam simplistă a noii științe. Dacă deschidem tratatul de arhitectură al lui Palladio, de la sfîrșitul secolului, vom vedea acolo, de exemplu, cum toate dimensiunile camerelor unui edificiu locuibil (12 × 16, 16 × 24, 32 × 12 picioare) răspund unei proporții și unei progresii regulate. Consonanța asigură acordul perfect al acordurilor simple (octavă, terță, cvintă) și încorporează în armonie, în urma unei ușoare atenuări chiar, cuarta, adică o iregularitate.

Evul mediu credea în absolutul substanțelor, Renașterea crede în absolutul legilor inteligibilului. Punerea în relație a spațiului sonor și a spațiului plastic nu este descoperirea sa, ea a existat, de fapt, totdeauna, dar se găsește erijată în teorie și împinsă la ultimele sale concluzii. Începînd cu Paccioli, trecînd prin Fra Giocondo, Rafael și San Gallo pînă la Francesco di Giorgi, Zarlino și Daniel Barbaro, această luare de poziție se accentuează; ea ajunge la ceea ce dl. Wittkower numește pe drept sistemul fugal al lui Palladio. Este vorba de un mod de gîndire care orientează diferitele forme de activități particulare. Gîndire matematică, gîndire tehnică, gîndire muzicală, gîndire plastică, fiecare din formele principale ale activității umane își păstrează, desigur, riguroasa

sa specificitate, dar ele reflectă, toate, o aceeași atitudine fundamentală a spiritului. Fiecare epocă exprimă acest caracter de unitate prin care se manifestă un proces identic de legătură între fapte și idei, proces în care constă o civilizație, fiecare din activitățile specifice ale omului găsindu-se înclinată, din generație în generație, către ceva într-o manieră care să permită la un moment dat o asociere a mîinilor și a spiritelor.

Sistemul de gîndire care stabilește o legătură strînsă și conștientă între spațiul sonor și spațiul plastic pe terenul progresiei armonice, ajungînd la o consonanță, caracterizează unitatea comportamentului uman timp de două secole în Occident. Regulile spațiale ale Italiei de la sfîrșitul secolului al XVI-lea au fost deduse din principiile stabilite pentru muzică de către Țările de Jos încă de la începutul secolului al XV-lea. Experiența acustică a precedat, ceea ce uită, în general, istoricii de artă, experiența optică. Aceasta este rațiunea pentru care cuvîntul de ordine al epocii este cel de armonie sau de consonanță. Simetria dispunerilor unui cîmp optic apărea în pentagrama lui Rafael, precum și în villa Rotonda a lui Palladio, dar ea nu este directoare; ea nu comandă nici experiența, nici cercetarea, ci apare în extinderea unui sistem care se bazează mai întîi pe experiența sonoră.

De fapt, acordul perfect, consonanța, pentru a îmbrățișa, cum s-a văzut, totalitatea experienței admite un compromis. Ansamblul unui sistem perfect echilibrat include valorile impare. În această măsură, arta barocă încheie arta clasică. Ea se sustrage regulilor frontalității. Dar oricare ar fi licențele sale, ele se prezintă totdeauna ca atare, iar nu ca manifestarea unei alte experiențe care dă naștere unei alte serii de forme. De altfel, barocul respectă totdeauna legea generală de simetrie în raport cu axul de ansamblu al compozițiilor sale. Întreg sistemul său, arhitectură și sculptură, se bazează pe un echilibru de compensație. Operele cu adevărat asimetrice sînt rare și ele se justifică în raport cu ansam-

blurile, prin care balanța finală se restabilește. Numai epoca noastră a descoperit posibilitatea estetică a tensiunilor și a forțelor în mișcare, în afara simetriilor și a echilibrului.

În dezvoltarea culturii Renașterii, au existat două etape, una la începutul secolului al XV-lea și alta la începutul secolului al XVI-lea. Cea dintîi este dominată de preocuparea de a da o expresie figurativă legilor universului, considerat încă drept un reflex al unei esențe, cea de a doua este dominată de dorința de a manifesta o armonie, a cărei primă abordare fusese acustică și care exprimă legile fizice ale unei naturi de explorat. Printr-un paradox curios, cultura franco-flamandă triumfă, printr-o mutație a ideii, tocmai în momentul în care primele sale experiențe figurative sînt definitiv depășite. Prea multă simetrie.

Într-un al treilea moment al dezvoltării culturii lumii moderne, simetria, apropiată de legile geometriei, devine încă o dată legea figurativă fundamentală a universului. Această evoluție este legată de dezvoltarea unei culturi din ce în ce mai vizuale, ca urmare a intelectualizării ei din ce în ce mai mari, în dauna intuițiilor sensibile ale spiritului. Pentru a treia oară ea sfîrșește prin constituirea unui academism al formei.

Dl. Wittkower a arătat foarte bine cum, către începutul secolului al XVII-lea, apar cele dintîi semne ale unei repuneri în cauză a validității regulilor armonice ale proporțiilor. În 1611, poetul englez John Donne publică un text foarte important. El compătimește într-un poem pierderea oricărei coerențe a spiritului. Se plînge, în termeni care amintesc, în mod curios, pe cei ai anumitor critici ei epocii noastre, de avîntul stilului modern — pentru el barocul — care introduce o lipsă de respect față de armonia lumii. Vede în aceasta o dezordine care rezultă dintr-o regulă insuficient cunoscută și respectată. El pune în cauză, de asemeni, unitatea artelor și identitatea fundamentală a modurilor de activitate
 spirituală, constatînd că elementul formal pre-

cumpănește asupra exactității sistemului. Rezultă de aici o slăbire a principiului, în ochii săi fundamental, al unității omului: coerența spiritului este amenințată. Lumea se orientează spre o atomizare a cunoașterii.

Fisura dintre tradiționaliști și novatori nu va face decît să se mărească. John Donne apără trecutul. Nu el va fi acela, și nici neoclasicii de orice nuanță — de la palladieni la Canova —, care vor opune fanteziilor formale ale Barocului — ce nu sînt de fapt, o repet, decît variații formale, mai mult sau mai puțin violente, pe un fond de stil tradițional —, o nouă metodă figurativă și logică, reflectînd procesele mintale care încep să se dezvolte.

La prima vedere, pare paradoxală constatarea că tocmai în cercul celor care au fost prezenți, de obicei ca deținătorii unei tradiții formaliste: academicienii, clasicii — mai ales francezi —, se definește o lege după care simetria se impune ca regulă de aur a arhitecturii, în funcție de triumful unei culturi transmise nu prin texte ci, asociată, în mod intim, progresului unei gîndiri cu bază matematică și logică. Pagina e întoarsă o dată cu *Parallèle des Anciens et des Modernes*, a lui Perrault. Acesta afirmă, într-adevăr, în 1683, că proporțiile arhitecturii tradiționale, istorice, nu ne sînt agreabile decît pentru că ne sînt familiare. El proclama astfel relativitatea judecății artistice, negînd că Frumusețea rezultă dintr-o adaptare a operelor la regulile unui adevăr exterior. Legile nu au valoare intrinsecă ; ele nu traduc un adevăr exterior omului ; uzanța, obiceiul le conferă prestigiul. Perrault și cultura franceză clasică dezvoltă astfel poziția reflexivă a lui Montaigne. Ei nu mai aprofundează o experiență speculativă ci una psihologică. În loc de a porni de la anumite principii absolute, pentru a deduce din ele *a priori* ceea ce vor trebui să fie legile ordonanței figurative, ei pleacă de la practica artei conducîndu-se în special după optică. Simțul vederii, organ al acțiunii, empirismul cunoașterii își fac apariția. Faptul este bine cunos-

cut, dar nimeni n-a dat atenție rolului pe care această reîntoarcere la acțiune îl joacă în avîntul culturii clasice strîns legate, mai ales în Franța, de avîntul tehnicilor manuale și de ascensiunea unei clase sociale: burghezia nobiliară și cea cu funcții, asociată unui meșteșug. Dublă promovare economică, în special pariziană, prin care se definește un nou moment al gîndirii Occidentului. Dezvoltarea simultană a empirismului cunoașterii și a omului istoric nu este, bineînțeles, opera numai a mediului parizian din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Dar este incontestabil că acolo a apărut, în domeniul artelor și îndeosebi în arhitectură, o nouă concepție a proporțiilor, legată de progresul gîndirii operatorii atît în tehnici cît și în științe: algebra și geometria. Noțiunii unui absolut pe care arta trebuie numai să-l manifeste, să-l proiecteze, i se substituie atunci un funcționalism al arhitecturii, practic și intelectual totodată. De acum înainte obiectele fabricate de iscusința omului se referă nu la armonia sferelor, ci la comoditățile contemporanilor; nou cadru sigur care comandă o adaptare imperativă și durabilă a figurării la preocupările omului modern. De acum înainte simetria intervine în dispoziția ansamblurilor nu pentru a manifesta o concordanță a vizibilului și a invizibilului, ci unitatea și unicitatea spiritului uman. Simpla vedere a planurilor Versailles-ului sau a Colonadei Luvrului clarifică rolul simetriei în noile canoane ale Frumosului. Simetrie întemeiată pe echilibrul vizual al părților, iar nu pe sistemul fugal și progresiv al lui Palladio.

Dacă, în stadiul elaborării, gustul modern suferă astfel influența progresului geometriei, în stadiul execuției, gustul volumelor simple, al maselor echilibrate, al regularității, traduce idealul de ordine și mărime stabilă care animă pe stăpînii societății. Cultul regal joacă desigur un rol polarizator care întărește formația și acțiunea executanților. De acum înainte locul preponderent acordat proiectului anunță timpul cînd noul academism al desenului va prevala asupra concepției

organice a unei asamblări de mase articulate. Adevăratul clasicism se bazează pe conştiinţa rolului funcţional, istoric şi social al Frumosului. Dar lumea îşi mai închipuie că, pentru a conferi acestui Frumos relativ o calitate egală cu cea a vechilor opere, se cuvine să i se menţină caracterul de regularitate şi simetria sa existentă, conform, de altfel, cu ceea ce sugerează artiştilor dezvoltarea paralelă a unei culturi geometrice contra căreia se ridică numai cîţiva neconformişti ca Pascal, teoreticieni de avangardă ai unui spirit de finețe pe care, din nefericire, ei îl confundă în curînd cu intuiţiile metafizice. Fuziunea definitivă a spiritului de finețe şi a geometriei nu va avea loc decît multe generaţii mai tîrziu, în zorii secolului nostru.

Trebuie să recunoaştem, de altfel, că succesul doctrinei clasice a fost cu atît mai rapid şi mai complet pe cît a fost de repede identificat cu academismul, fruct bastard al Renaşterii şi al Clasicismului, în care se întîlnesc o aplicare mecanică a sistemului proporţiilor din cea de a doua Renaştere şi rețete de atelier pentru vulgarizarea noilor principii ale arhitecturii urbane. Spre mijlocul secolului al XVIII-lea, avea să se piardă în întregime din vedere că baza simetriei clasice era dată de aplicarea unei raţiuni (ratio) geometrice în distribuţia generală a părţilor, de căutarea unei conformităţi funcţionale în repartiţia spaţiilor interioare, de respectarea anumitor raporturi numerice în distribuţia străpungerilor şi în repartiţia plinurilor şi a golurilor, care determină nu numai armonia faţadelor ci şi echilibrul general al părţilor şi interrelaţia subtilă a volumelor.

În acelaşi an, în 1757, Hume în *Standard of Taste* va spune că Frumuseţea nu este în lucruri ci în spiritul care le contemplă, iar Burke în al său *Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, că Frumuseţea nu are nimic de a face cu calculul şi cu geometria. Cele trei etape ale dezvoltării teoretice ale simetriei sînt deci depăşite. Un fel de empirism radical

elimină orice încredere în caracterul absolut al proporţiilor şi în posibilitatea oricărei conduite raţionale a gustului. Începînd cu jumătatea secolului, principiile care au întemeiat Renaşterea sînt eliminate tocmai de aceia care îşi închipuie că le menţin împotriva modernilor. Tratatele spun pur şi simplu: cînd facem o casă trebuie să veghem ca ea să fie regulată, iar această regularitate trebuie să se prezinte sub aspectul general al unei simetrii exterioare a faţadelor. Simetria a devenit în Academii o reţetă de şcoală. S-a pierdut în întregime spiritul lui Palladio, generator al unei armonizări a sunetelor, numerelor şi spaţiilor precum şi funcţionalismul clasic al secolului al XVI-lea, care încă reprezenta cu totul altceva decît o reţetă de atelier. Doar Diderot, în secolul al XVIII-lea, în faimoasele sale eseuri asupra Frumosului, păstrează prezent în spirit rolul capital al refuzului calităţii înnăscute şi al valorii invenţiei. De altfel, el nu s-a mărginit numai la principiul relativităţii absolute a Frumosului — care merge mînă în mînă, în Anglia şi în curînd în Italia, cu academismul neoclasic bazat pe o repetiţie a formelor dezbrăcate de volumul lor şi în care simetria dă naştere unei sărăciri a invenţiei. El pune problema dialecticii realului şi imaginarului. Dar, în această direcţie, ne îndepărtăm de orice contact adevărat cu noţiunea de simetrie şi abordăm un nou ciclu al gîndirii plastice. Sfîrşitul ciclului academic, care încheie dezvoltarea doctrinei renascentiste asupra simetriei, intervine în timpul Revoluţiei franceze, cînd Rafael Mengs crede că îşi susţine inspiraţia fluierînd melodii de Corelli, considerînd că, pentru a descoperi secretul unei bune proporţii figurative, trebuie să te pui într-o stare de spirit muzicală, ultima mutaţie a sistemului fugal al lui Palladio. Cît despre Canova, el pune să i se citească, în timp ce modelează, din Homer, la nevoie dintr-un text pe care nu-l înţelege. Noţiunile de armonie şi de simetrie geometrică au devenit atunci, pentru muritorii de rînd, neinteligibile, chiar pe măsură ce s-au răspîndit; ele

se învecinează cu un fel de magie. Există încă, în multe ţări, academii şi mai ales academicieni care predau dacă nu armonia, cel puţin simetria neoclasică. Dar nu mai e vorba decît de reflexul absolut incolor al unui lucru care a fost o dată realitate.

Aceasta este, în liniile sale mari, pentru perioada epocilor moderne pe care o domină cultura Renaşterii, istoria unei noţiuni care a jucat un mare rol în dezvoltarea artei occidentale. Realizate în opere, noţiuni de această categorie se transformă în raport cu activităţile generale ale unei societăţi ; în condiţiuni deosebite, ele fecundează gîndirea unei epoci în timp ce uneori, din contră, sînt refuzate, după aceea, timp de generaţii. Studiul lor permite, deci, să sesizăm anumite modalităţi de adaptare a omului la aceste medii artificiale care sînt civilizaţiile.

Constatînd, spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, descompunerea principiilor care comandaseră timp de patru secole estetica occidentală, rămîne să ne întrebăm prin ce au fost înlocuite. Dezintegrarea unui sistem nu duce niciodată, de fapt, la un vid absolut. În acelaşi timp în care se distrugea, prin procesul clasic al vulgarizării, gîndirea figurativă a Occidentului deschidea drumul unor noi experienţe.

Legată de însăşi structura corpului nostru, noţiunea de simetrie — fie că se materializează în părţi care se acoperă, în similitudini armonice sau în corespondenţe — constituie o atitudine care determină, în permanenţă, comportamentele oricărui individ în contact cu acţiunea. Dar, după epoci, ea este acceptată — sub forme fluctuante de altfel — ca regula de aur, ori, din contră, este eludată, sau mai precis disimulată, în folosul unor sisteme mai complexe care pun în valoare principiul antagonist al disimetriei, altfel spus, al lateralităţii. Alternativa antagonistă par sau impar nu încetează de a domina orice estetică şi nu se poate ieşi niciodată din cele trei combinaţii posibile: predominanţa paru-

lui, a imparului, sau împăcarea (în sensul armonic al termenului) între cele două principii. De fapt, de-a lungul perioadei considerate pînă aici, numai formulele bazate pe predominanța simetriei sau pe sinteza armonică a simetriei și a disonanței au găsit loc în cultura lumii occidentale. Noțiunile de disimetrie, de lateralitate, n-au fost nici un moment considerate ca susceptibile de a întemeia un sistem. Au existat licențe, dar întotdeauna echilibrul s-a restabilit. În măsura în care simetria exprimă o stare stabilă a universului și în care lateralitatea se înrudește cu caracterul fenomenologic al evenimentului era fatal ca o artă bazată pe simetrie să corespundă de altfel acelei perioade a istoriei în care omul a făcut inventarul unui univers considerat ca obiectiv, altfel spus, ca stabil și structurat în mod pozitiv, independent de regulile spiritului.

În vreme ce, prin academism, tradiția formală a simetriilor pierdea orice fel de valoare creatoare sau expresivă a realităților noi, ne-am fi putut aștepta să vedem degajîndu-se rapid, la începutul secolului al XIX-lea, o artă legată de imensa voință de libertate și de inspirație individuală care caracterizează această epocă. Este o surpriză să constatăm rămînerea în urmă a artelor față de alte forme de gîndire și de expresie. Romantismul a avut, desigur, drept regulă, neregularitatea. Dar această neregularitate, a conceput-o mai degrabă ca o opoziție la regulă, ca o negare, decît ca principiul activ al unei noi organizări. Disimetria a fost considerată numai ca o violare, exprimînd revolte individuale, a regulei imuabile a simetriei. S-ar putea spune chiar că partea considerabilă de lateralitate pe care, de la sfîrșitul secolului al XV-lea, luminiștii artei occidentale, de la Giorgione și Tițian la Tintoretto și Caravaggio, o introduseseră în arta occidentală, se găsește atenuată prin întoarcerea la desen sau la subiect chiar în peisaj. Originalitatea este un refuz al legii: nici vorbă de ideea vreunei norme posibile a imparului.

Cea dintîi experienţă figurativă veritabilă, care marchează, în general, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, trecerea de la o atitudine negativă la căutarea unei noi experienţe sensibile, bazate pe asimetrie, este Impresionismul. Dar, în ciuda rolului determinant acordat culorii, această mişcare nu s-a detaşat încă, în mod real, de tradiţie. Cum am arătat în altă parte, sub figurarea revoluţionară a luminii circulînd în lucruri, Impresionismul păstrează planul proiecţiilor clasice. Pe lîngă aceasta, el a considerat lumina nu ca o cauză ci ca un efect. Preocupat, mai ales, să înregistreze jocurile multiple de lumini pe lucruri, el a conceput-o adesea ca difuză. Într-o manieră generală, a atribuit ochiului rolul unui aparat de înregistrare directă a fenomenelor, fără să întrevadă nici o posibilitate pentru ochi şi lumină de a fi creatori de iluzii.

Între timp, spre 1880, au apărut, printre artiştii legaţi îndeaproape de Impresionism, cele dintîi indicii ale unei noi reguli figurative, bazate pe o concepţie activă a disimetriei. Cel dintîi pas a fost făcut de către cei care, ca Degas, după Manet, îşi înmulţesc căutările asupra unghiurilor de luat vederi. Nu e vorba pentru ei numai de alegerea unei perspective originale sau oblice, acest cuvînt implicînd încă distorsiune a vizunii aşa zis regulate, dar de adoptarea unui nou principiu de dispersare şi de asociere a semnelor atît pe pînză cît şi în spirit. Acest principiu reflectă nevoia unei noi interpretări, nu automate ca pînă acum, ci speculative a relaţiilor optice ale omului cu universul. De acum înainte, artistul nu mai trebuie să se considere ca un microcosmos reflectînd în mod cvasimecanic un macrocosmos. Universul nu mai este un spectacol oferit omului de către un demiurg binevoitor şi sîcîitor totodată. Lumea apare ca un cîmp de forţe în mişcare, iar ochiul nostru nu mai înregistrează situaţii de ansamblu sau fragmente stabile, ci transformările continui ale materiei. Este imposibil să se studieze aici, fază după fază, evoluţia acestei elaborări tatonate a unei noi ordini figu-

rative a universului, plecînd de la aprehensiunea fenomenologică, substituită identificării de obiecte catalogate în termeni de acțiune. Este vorba de marea aventură a lumii moderne, bazată pe înregistrarea fenomenologică a percepțiilor sensibile și pe recunoașterea rolului ordonator al spiritului, în opoziție cu vechile demersuri bazate pe practica acțiunii operatorii și pe credința în structura antropomorfică a universului. Această aventură în mod natural prezintă mai multe trepte ; ea este încă în plină perioadă conjuncturală și este absolut imposibil de a o considera sub unghiul istoric ca și pe cea precedentă, completînd această rapidă privire a destinului simetriei în arta lumii occidentale, de la Renaștere încoace. Noi avem sub ochi, pe de o parte, o civilizație încheiată, civilizație clasică, iar, pe de alta, o civilizație care continuă să definească formele și limitele acțiunii sale, la toate nivelurile gîndirii. Nu s-ar putea stabili de la una la alta un paralelism riguros, nici să se utilizeze, pentru a le descrie, aceleași metode. Noi confruntăm ceea ce este încheiat cu ceea ce este deschis, altfel spus, un sistem închis, mort, și un alt sistem încă supus acțiunii creatoare a forțelor individuale și colective, generatoare de dezordine, din punct de vedere formal, dar bogate în virtualități. Să nu comitem eroarea neoclasicilor, care au vrut să exprime, în termeni tradiționali, realități noi.

De altfel, nu pare imposibilă trasarea unui tablou referitor la destinele artei actuale, care să țină cont de principiile pe care ea se străduiește să construiască un viitor. Pentru artiștii din generația noastră, cuvîntul cheie, cel care tinde să înlocuiască cuvîntul simetrie, este cel de ritm. Un foarte frumos articol al lui E. Benveniste, apărut în *Journal de Psychologie*, în 1951, a fixat în mod magistral conținutul semantic al acestui termen. Pentru vechii greci, cuvîntul ritm avea un sens absolut precis. Ritmul este schema, configurația lucrului pe care îl desemnăm. Este
 vorba de o noțiune de formă, dar legată de con-

figurația individuală, atît a lucrului, cît și a percepției. Forma este cea care nu s-a stabilizat. Stabilizată, forma devine taxis sau thezis. În starea de ritm ea este încă modificabilă. Supusă schimbării, ea nu s-a oprit încă, deși are deja o formă. Poate să existe aici o ordine, o lege, care implică existența unei structuri, fără ca această structură să aibă deja o dispoziție definitivă, intangibilă. O astfel de structură este legată de o activitate a omului care o percepe, în loc să existe în afară de el, în absolut. Reflectînd activitățile unei societăți care nu se mai consideră ca așezată în fața unui univers imuabil, creat de către un demiurg și care trebuie explorat, ci în fața unei lumi în devenire care trebuie sistematizată, artiștii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea s-au angajat să fixeze elementele mobile ale conținutului fugitiv al percepției pentru a le integra în sisteme deschise, dar nu riguros simetrice, ca pînă acum, adică stabilizate ; ei s-au străduit să aprofundeze experiența ritmului. În această nouă perspectivă, artistul nu va mai căuta să degajeze elementele cele mai permanente, cele mai stabile, cele mai regulate — cele mai simetrice — pentru a le integra într-un sistem care, prin propria sa simetrie, va avea de asemeni acest caracter de definitiv, de absolut, considerat ca traducînd ordinea supremă a naturii. El se va strădui, din contră, să păstreze formei caracterul său deschis, viu. În locul echilibrului generator de inerție, obiectivul major va fi mobilitatea. El se va strădui să fixeze lucrurile într-o formă care să nu fie cu totul liberă, întrucît este determinată, dar care să rămînă în mișcare, să rămînă deschisă ambiguității și devenirii.

Ne vom mărgini, în încheiere, să prezentăm două exemple în care s-a manifestat cu o deosebită strălucire această nouă atitudine a artiștilor moderni, care au abandonat simetria pentru a stabili o regulă în care să se poată încarna atitutudinile fundamentale ale timpului lor. Am ales doi oameni care s-au numărat printre inițiatorii

artei de astăzi, şi care, pe lîngă aceasta, au păstrat, şi unul şi altul, în aparenţă multe din elementele vechii legi a simetriei. Astfel se justifică observaţia după care nu elementele sînt cele care explică un ansamblu şi imposibilitatea unei culturi de a abandona, în mod brusc, toate semnele. Mutaţiile sînt rezultatul posibilităţilor de înţelegere şi nu de utilaj folosit.

Cazul lui Mondrian este deosebit de izbitor. Cu toate că se prezintă, la prima vedere, ca inspirată de către un principiu de absolută regularitate, opera lui Mondrian acordă cel mai important loc principiului lateralităţii. Sau, mai exact, principiului definit strict şi compartimentat de nonstabilitate. Spaţiul lui Mondrian se deschide în realitate spre mai multe spaţii imaginare, distincte de suprafaţa figurativă care poartă semnele geometrizate. Aşezaţi un tablou de Mondrian pe un perete şi observaţi de îndată — cel puţin cînd este vorba de operele valabile ale acestui artist — că pînza organizează, într-o manieră activă, tot spaţiul înconjurător. Formele lineare, dar nesimetrice, antrenează pe spectator să geometrizeze în mod dinamic spaţiul. Există un fel de expansiune a valorii active a liniilor şi suprafeţelor. Calea deschisă de către Mondrian a fost rodnică pentru că a revelat artiştilor rolul activ al operelor lor ca etalon al imaginarului. Strîns legată de dezvoltarea arhitecturii contemporane, căreia îi datorează enorm, la începuturile ei, opera lui Mondrian determină momentul în care geometria îşi schimbă, ca să spunem aşa, sensul, fără a-şi schimba forma. Fără o transformare materială a semnelor geometria plană se face generatoare de imagini spaţiale dinamizate. O nouă dialectică a realului şi imaginarului se dezvoltă, pornind de la aceste compoziţii riguroase, seci, dar încărcate de viaţă. Ultimele compoziţii ale lui Mondrian, *Boogie-Woogie*, vor sublinia relaţiile acestui stil cu noile ritmuri muzicale. Este o răsturnare completă care, din semne geometrice, concepute pentru a decupa spaţiul în forme sta-
265 bile, extrage semne tot geometrice, dar concepute

pentru a suscita o aprehensiune ritmică a unui spațiu ale cărui calități fundamentale s-au schimbat: vibrînd de forțe, și nu umplut de solide imobilizate. Opera de artă se află, astfel, odată mai mult situată la punctul de trecere a sistemelor de cauzalitate cele mai abstracte și a activităților operatorii cele mai utilitare ale unei societăți date.

Experiența lui Mondrian rămîne, cu toate acestea, profund ancorată în geometria tradițională și ea sugerează un nou univers, fără să propună noi mijloace de expresie. La el viziunea lumii este în avans față de tehnica limbajului; la el modernitatea este atinsă cu ajutorul unei distorsiuni a vechiului univers al simetriei. Robert Delaunay este cel care a avut, cel dintîi, conștiința necesității nu numai de a exprima, cu mijloace vechi, senzații moderne, dar de a elabora noul limbaj plastic, adaptat aprehensiunilor vizuale ale timpului său. De altfel, dacă nu se ia în considerație decît numai o parte a operei lui Delaunay, cea care se bazează pe desen, se va face aceeași constatare ca și la studiul lui Mondrian. Ultimele compoziții ale artistului, cele din 1937, ne arată încă *Ritmuri* în care principiul simetriei domină, deși într-o manieră indirectă, cu prețul unui întreg sistem de eliziuni și de subînțelesuri. La fel, și întreaga polemică a lui Delaunay cu futuriștii italieni în jurul simultanismului pare, în definitiv, să pună în valoare un aspect cu toate acestea accesoriu al operei sale, cel puțin dacă ne străduim să studiem formarea, în secolul al XX-lea, a unui nou limbaj plastic veritabil, suport original al unui stil capabil să exprime noua concepție a unui univers văzut ca un cîmp de forțe dinamice, al unui univers în mișcare, adică în perpetuu dezechilibru și în care simetria nu mai reprezintă ultimul cuvînt al perfectei armonii, ci momentul în care viața încremenește în opere și noțiuni. Pornind după impresioniști și mai ales după Seurat, de la observația cercului culorilor, Delaunay a creat o reprezentare directă a spațiului în mișcare. Înțelegînd ceea ce însemna

— dincolo de simultanism — caracterul vibratoriu al Culorii, el a sesizat că ea nu constituia un atribut complementar al liniei şi al volumelor, ci suportul percepţiei optice pe care se bazează, în ultimă analiză, orice artă figurativă. El a precizat chiar în cîteva pagini, care sînt printre textele cheie ale acestui timp, rolul culorii ca mijloc de înţelegere imediată şi totală a universului şi, în mod necesar şi ca mijloc de comunicare, apt să exprime, de altfel, atît simetria cît şi lateralitatea. Astfel, pentru el, singura realitate este culoarea ; linia este unul din aspectele mişcării, lumea senzaţiilor colorate îmbrăţişează totalitatea realului şi prin urmare, prin culoare se poate în întregime sesiza şi exprima viziunea. Nu există antinomie, ci complementaritate între linie şi culoare, ca între umbră şi lumină, între mişcarea care deplasează linia şi forma care ne permite să fim conştienţi de existenţa fenomenelor, în dinamismul infinit al spaţiului. La Delaunay, culoarea nu mai îmbogăţeşte imaginea, ci ea creează viziunea. Un pas decisiv este astfel străbătut, o dată cu trecerea de la o speculaţie asupra luminii, concepute ca o iluminare de către impresionişti — cu excepţia, la sfîrşit, a lui Monet, — la căutarea cu adevărat modernă a lui Delaunay, cel puţin în acele din operele sale care fac cunoscute, în întregime, scopul efortului şi sensul vieţii sale.

În aceste două experienţe, una geometrică, în căutarea dinamismului, şi cealaltă dinamică, căutarea unei noi ordini materiale concretizate într-un nou limbaj, se situează totalitatea experienţelor picturii din ultimii cincizeci de ani. Arta lui Mondrian şi cea a lui Delaunay reprezintă cele două limite ale inteligibilităţii plastice a secolului. Este foarte curios să se noteze că problema rolului legitim al simetriei în interiorul unui nou stil se pune, din nou, în termeni aş spune simetrici cu cei în care ea ne-a apărut în secolul al XV-lea. Între soluţia oglinzii şi cea a piramidei vizuale a lui Alberti, există acelaşi
267 raport ca şi între soluţia, asimetrică dar riguros

geometrică, a lui Mondrian, şi cea uneori încă simetrică, dar imediat sensibilă şi esenţialmente destinată lateralităţii, a lui Delaunay. Şi într-un caz şi în altul, observăm că triumfă soluţia care îndepărtează simetria formală, ca să spunem aşa, mecanică. După cum piramida vizuală lasă omul singur şi nesatisfăcut în faţa cîmpului figurativ, în care avea să se materializeze viziunea sa, tot astfel geometria lui Mondrian îl lasă singur, de data aceasta, nu în faţa unui cîmp figurativ utilizat ca releu, ci în faţa unei profunzimi, care, în plus, nu mai este simetrică, a domeniului în care el se mişcă. Viaţa, invenţia trec totdeauna prin canalul lateralităţii ; ele apar ca repunerea în cauză a unei simetrii precedente. Pentru noi, în orice caz, legea vieţii nu mai este un univers creat odată pentru totdeauna şi închis în el, ci o mare infinită de acte şi de ipoteze, luate, fără încetare, de la capăt.

Nu ne aflăm decît la începutul unei noi experienţe. Chiar în opera lui Delaunay apare caracterul problematic al cercetării care se elaborează sub ochii noştri şi care traduce, în mod estetic, marea aventură a timpului nostru. După cum altădată, folosirea simetriei s-a dovedit conjecturală şi susceptibilă de a da naştere unor soluţii foarte variate, tot astfel folosirea ritmului constituie astăzi locul noii problematici figurative, prezent şi în arhitectură şi, în general, în centrul oricărei gîndiri contemporane. După cum nici în trecut tot aşa nici azi, arta nu se prezintă ca o aplicare progresivă a unui principiu odată recunoscut. Niciodată nu ne putem aştepta ca o alegere absolută să elimine vreuna din intuiţiile fundamentale ale fiinţei umane, care va continua totdeauna să oscileze între poli ca cei care manifestă conflictul dintre simetrie şi lateralitate. Nu e mai puţin adevărat, că, timp de patru secole după Renaştere, arta s-a elaborat în funcţie de o concepţie statică a universului, acordînd o valoare deosebită simetriei, în timp ce în prezent, ea se dezvoltă în funcţie de o concepţie dinamică a forţelor în mişcare şi a recurs, de preferinţă,

după cum era şi logic, la soluţii care folosesc ritmul şi lateralitatea. Dacă orice creaţie a unui obiect figurativ implică o alegere între posibilităţi, orice obiect odată creat constituie un model care cristalizează activităţile speculative ale unui mediu uman. Perfecta adaptare a mijloacelor la intenţiile generale ale unei societăţi nu intervine decît lent cu preţul unor intermitenţe şi al unor compromisuri. Este imposibil să se deducă în mod logic desfăşurarea unui stil din principiile sale. Nu ne putem juca de-a profetul şi nu putem defini felul în care epoca noastră va vizualiza acte şi valori care trebuie încă fixate. Ne este suficient să fi ajutat pe cei care nu sînt prea atenţi la problemele puse de dezvoltarea limbajului plastic în societate şi să fi arătat că el materializează, în fiecare moment, forţele dinamice ale societăţii. Orice limbaj figurativ se bazează, în mod necesar, pe un anumit echilibru — corespunzător principiilor generale ale cunoaşterii — între ritm şi simetrie. Este o modalitate posibilă de a analiza relaţia delicată care există, cum s-a semnalat, între Formă şi forme. Este, de asemeni, o modalitate de a sesiza raporturile care există între obiectul figurativ şi semnificaţia sa. Aceasta nu este de mirare, pentru că în ultimă analiză izvorul simetriei şi al lateralităţii se găseşte tot în corpul omului.

Les Temps Modernes, 1963

IV. SFÎRȘITUL IMPRESIONISMULUI ESTETICĂ ȘI CAUZALITATE

Posibilitatea de a considera Impresionismul într-o perspectivă total istorică este recentă. Sînt numai treizeci de ani de cînd el a încetat să apară publicului ca o artă de avangardă, iar recunoașterea validității estetice a mișcărilor care s-au succedat de un secol încoace, și cărora Impresionismul le este, ca să spunem așa, prototipul, nu este încă unanimă. Cu toate acestea, apărarea intransigentă a academismului are astăzi un caracter mai degrabă interesat decît critic; ea nu mai privește nici pe tineri, nici pe artiști. A venit deci momentul să se studieze nu numai geneza Impresionismului, dar și felul în care ceea ce a fost, într-adevăr, mult timp, o căutare individuală și îndrăzneață a devenit o formă de artă mai mult sau mai puțin stabilizată, asimilabilă altor stiluri care s-au succedat în istorie. Rămîne natural, întîi de toate, să știm dacă într-adevăr Impresionismul a cedat pasul altor experiențe, străine de natura sa și dacă, într-o manieră mai generală, poate fi atribuită o cauză dezvoltării unei forme spirituale.

Cea dintîi dezbatere — în același timp istorică și critică — care ar trebui să se deschidă este de a ști dacă Impresionismul a avut sau nu un sfîrșit, altfel spus, dacă se poate sau nu considera Impresionismul ca o « mișcare ». S-a considerat, în mod obișnuit, că a fost la început invenția cîtorva

indivizi, căutători de originalitate şi legaţi prin hazardul întîlnirilor şi printr-o atitudine critică comună faţă de trecut. Aceasta înseamnă să admitem, în mod implicit, fixitatea raportului care uneşte omul (şi în mod special artistul) cu lumea ; aceasta înseamnă să ignorăm dialectica semnului. Cei dintîi istorici au căutat, în mod logic, să definească aşadar geneza sa ca produsul unui acord, mai mult sau mai puţin formal şi gratuit al unor tendinţe, asimilabile unei mode şi părăsite, de altfel, cu timpul, de către cea mai mare parte a participanţilor, atunci cînd noi serii de experienţe au permis unora să se înnoiască, iar altora să se şteargă în faţa unor talente mai tinere, orientate în direcţii diferite. În acest fel, s-a putut vorbi de începutul şi de sfîrşitul « mişcării » impresioniste şi s-a descris dezvoltarea istorică a artei la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea enumerîndu-se o suită de fenomene datate cum se cuvine: realism, naturalism, impresionism, simbolism, nabism, fauvism, cubism etc. . .

Cei ce au făcut aceasta nu şi-au pus niciodată întrebarea dacă era vorba întotdeauna de evenimente de acelaşi tip, şi mai ales de acelaşi nivel. Impresionismul a apărut ca un simplu procedeu de scriere, o metodă de proiectare pe ecranul plastic cu două dimensiuni a semnelor extrase dintr-o natură înzestrată cu forme de descoperit. S-au fixat astfel mai multe momente ale Impresionismului: apogeul său spre 1875, declinul spre 1885. Începînd cu această ultimă dată, mişcarea s-ar fi disociat, numai Monet ar fi rămas cu adevărat impresionist; ar fi apărut mereu noi sisteme, concepute ca metode de notaţie, traducînd o situaţie imuabilă a omului în faţa naturii. Astfel nu se vorbeşte oare, în mod curent, de era neoimpresionistă? Sau de independenţa faţă de Impresionism a lui Cézanne, a lui Gauguin, a lui Van Gogh, formaţi de el, dar îndepărtîndu-se de el, pentru a da naştere viitoarelor mişcări ale secolului al XX-lea, rămînînd credincioşi mai presus de orice, geniului lor pur şi liber?

Nu este în atribuția mea să discut aici, în mod istoric și critic, fiecare din aceste teze. Vreau numai să subliniez caracterul lor rapid și faptul că ele reiau pur și simplu pozițiile criticii de la o zi la alta. Cu toate acestea, cred în necesitatea unei revizuiri istorice și sistematice a problemei.

Sfîrșitul Impresionismului? Problema implică o distincție fundamentală între două categorii de fenomene: modele și stilurile. Această noțiune a fost bine studiată, acum cîțiva ani, de René Bonnot în *l'Année sociologique* și ea constituie aspectul normativ, pe plan estetic, al problemei duratei lungi, opuse ciclurilor scurte ale istoriei evenimențiale [1]. Într-adevăr, uneori, moda, gustul se schimbă de la o generație la alta, antrenînd o modificare rapidă și efemeră a formelor, fără o modificare substanțială a sistemului semnificativ; alteori, în schimb, apar « mutații » ; anumite serii de forme deschid calea unei veritabile revoluții, nu numai a gustului, adică a aparențelor, dar și a valorilor care determină raportul artei cu societatea și, implicit, raportul artistului cu lumea exterioară.
A pune problema sfîrșitului Impresionismului și cauzelor sale înseamnă, mai întîi, să se elucideze această chestiune prealabilă: este Impresionismul o modă, un moment al lanțului neîntrerupt al formelor, a tradiției culturale a lumii occidentale; sau, dimpotrivă, el este un stil care începe descoperirea, fragmentară încă, a unei noi maniere de a percepe lumea exterioară prin văz, de a analiza senzațiile optice, de a propune spectatorului un cîmp de reflecție sensibilă și o problematică nouă a imaginarului? Numai în primul caz este permis să vorbim de un sfîrșit al Impresionismului. În cel de al doilea, el va apărea ca introducerea unui nou tip de relație semnificantă la scară, dacă nu universală, cel puțin la ceea

[1] Cf. René BONNOT, *Sur les modes et les styles*, L'Année sociologique, seria a III-a (1949—1950). Paris, P. U. F, 1952

ce s-a convenit să se numească o cultură sau mai bine spus, o civilizaţie.
Încetînd a considera impresionismul ca o modă sau o mişcare, adică drept produsul simplu al unui acord momentan de factură şi de gust între artiştii rămaşi ataşaţi, în ce priveşte esenţialul, de formele fixe ale percepţiei, sîntem constrînşi *ipso facto* să facem o dublă demonstraţie: Impresionismul nu este un acord efemer de tendinţă între cîţiva indivizi, fără repunerea în cauză a relaţiilor artist-univers şi artist-societate; de asemenea el nu caracterizează într-o manieră satisfăcătoare o perioadă, oricît de limitată ar fi ea, a istoriei artei şi culturii.
Primul punct obligă la considerarea aportului impresionist ca introducînd o « structură », adică o ordine imaginară, inedită şi de atunci utilizabilă ca un veritabil « model » pentru cunoaşterea şi interpretarea lumii sensibile. Funcţia şi natura unor astfel de modele imaginare corespund oarecum, în domeniul semnelor formale, cu ceea ce sînt teoremele în matematici. Apariţia unei structuri mintale sau figurative constituie o soluţie clarificatoare atît în raport cu trecutul cît şi cu viitorul.
În ceea ce priveşte cel de al doilea punct, tendinţele actuale ale istoriei artei, care prezintă dezvoltarea formelor într-o perspectivă în care curente şi formule se succed pe un acelaşi plan: manierism, baroc, clasic, romantic etc., duc la o sărăcire şi la o confuzie atît de evidente încît n-ar putea servi mult timp de cadru lucrărilor noastre. Or, tocmai din acest punct de vedere, cazul Impresionismului este pentru noi exemplar. Critica de atunci a dat ideea rolului exclusiv şi mereu efemer jucat de o avangardă repede înlocuită, cel puţin la fiecare douăzeci de ani, de către cea următoare. Istoriile artei au fost mai mult o *cronică* decît o *istorie* preocupată de ierarhizare. Sosește în sfîrşit momentul în care este posibil, cum am spus la început, să se arunce o privire în urmă asupra unor evenimente care
 încetează să aparţină prezentului, pentru a se

integra de pe acum în istorie. În loc de a enumera în mod uniform fazele şi momentele unei dezvoltări stilistice, contrastantă în aparenţele sale, dar imuabilă în ceea ce priveşte fondul său, ne vom strădui să reconstituim liniile de forţă subiacente ale evenimentelor distrugînd, astfel, atît mitul unităţii pauperizatoare a experienţelor artistice, cît şi pe cel al scurtei lor durate. Dezvoltarea artei abstracte şi informe — fapt major al istoriei artei de douăzeci de ani încoace — ne face, îndeosebi, să considerăm astăzi ca mutilată o istorie a anilor 1880, axată numai pe Impresionismul identificat cu notaţia analitică şi spontană a luminii de zi. Este arbitrar să situăm pe acelaşi plan simbolismul, de exemplu, şi neoimpresionismul sau suprarealismul şi cubismul, care corespund unor ordini a fenomenelor ireductibile unele la altele pentru că nu vizează soluţii de aceeaşi categorie, nici pentru tehnică, nici pentru înţelegere. Este clar că noi reinterpretăm astăzi o operă cum este aceea a lui Gustave Moreau în funcţie de valori cu totul străine tradiţiei impresioniste, legate de un curent expresionist şi simbolist care stabileşte supravieţuirea Romantismului într-o perioadă în care a părut mult timp absent. Aceste curente n-au produs, desigur, nici o operă comparabilă celor ale Impresionismului, dar ele sînt de asemenea mărturii pentru o cunoaştere profundă a istoriei şi chiar pentru o evaluare a rolului jucat de Impresionism în propria sa epocă.

Prin urmare, chiar pe plan strict istoric, este imposibil să se urmărească o dezbatere asupra cauzelor care au dus la sfîrşitul Impresionismului, fără să se ţină cont de dificultăţile problematicii şi nici să se discute modalităţile şi cauzele înlocuirii sale din rolul de ideologie şi tehnică de avangardă, fără să se cerceteze în prealabil realitatea şi importanţa mutaţiei pe care o reprezintă. Se înţelege de la sine că n-aş putea propune o definiţie, opunînd, în mod global, o estetică dominantă a perioadei impresioniste celei din perioada care o urmează. Nu este de loc posibil să se

reducă la unitate o perioadă oarecare a istoriei. Este evident, de exemplu, că, în cursul anilor 1860-1880, înțelegerea tardivă a realismului lui Courbet, favorizată de critica lui Castagnary, este ireductibilă la genezele Impresionismului, dar nu mai puțin semnificativă și necesară pentru a explica întoarcerea, mult mai tîrziu, în secolul al XX-lea, a diferitelor forme ale realismului. De asemenea, este imposibil să se dea o formulă care să explice unitatea și diversitatea mișcării impresioniste, măsura comună a lui Monet și a lui Degas. Nu există nici o lege în care să-și găsească formele de expresie nuanțate stilurile diferite ale lui Renoir, Sisley și Pissarro.

Cu toate acestea, caracterul ireductibil al personalităților și imposibilitatea de a reduce la o singură mișcare impulsurile estetice reprezentative ale unei epoci nu împiedică legitimitatea unei încercări de a stabili o ierarhie între tendințe. Este legitim să se valorifice acele forme ale artei care apar ca cele mai noi, ca dînd naștere seriei celei mai bogate de capodopere în cursul deceniilor următoare. Ceea ce caracterizează o societate este, în ultimă analiză, acel lucru prin care ea însăși se distinge de altele. Recunoașterea dinamismului artistic este fundamentală; avangarda furnizînd totdeauna materia unei istorii care reține nu faptul izolat ci individualul, modelul mai degrabă decît seria.

În acest fel sîntem obligați să afirmăm validitatea unei cercetări care își propune ca scop nu analiza unui declin al Impresionismului ca o contrabalansare a genezei sale, ci determinarea momentului și a circumstanțelor în care Impresionismul a încetat să fie o problematică de avangardă, pentru a deveni o formă-tip a culturii picturale a Occidentului.

Urme vii ale Impresionismului se găsesc de un secol, și încă numeroase, cînd este vorba de Bonnard sau de arta abstractă, și nu numai urme de imitație, dar și de eforturi în care se prelungește filonul său creator. Nu este vorba de a relua teza unui Impresionism veșnic constituind

o aptitudine, anterioară oricărei activităţi culturale, a creierului uman. Impresionismul este produsul unei culturi moderne şi, dacă anumite soluţii manuale ale trecutului posedă afinităţi exterioare cu el, este vorba numai de elemente de factură, inserate în contexte în întregime diferite. Niciodată înainte de Monet nu fusese concepută ideea de a întemeia reprezentarea integrală a lumii pe descompunerea în culori pure a luminii. Prezenţa de elemente accesorii şi de analogii pur formale nu permite niciodată identificarea structurilor.

În schimb, de fiecare dată cînd, în vremurile noastre, un artist se străduieşte să păstreze în mod global senzaţia primă şi colorată, viziunea unui motiv surprins instantaneu sub o anumită lumină, el continuă experienţa impresionistă. Uneori este vorba de un detaliu de execuţie inserat într-o operă altfel structurată; alteori, din contră, de o orientare primă pe care o materializează alte semne. Este sigur, cel puţin, că de la Manet la Monet s-a produs o schimbare capitală: ca şi Courbet, Manet rămîne legat de evidenţa obiectului, în timp ce Monet substituie obiectului motivul detaşat de continuul viziunii, la nivelul percepţiei sensibile, dar nu prin referinţă la experienţa operatorie. Monet înlocuieşte, pe lîngă aceasta, tonul local cu atmosfera, reînnoind proiectul lui Manet, dar adăugîndu-i noţiunea de descompunere şi de sinteză a percepţiei luminoase la nivelul conştiinţei. Există aici un dublu transfer, care, în ultimă analiză, nu se mai determină în lumea exterioară ci în spiritul artistului şi în cel al spectatorului.

Iată de ce nu este vorba de o modă, de un simplu procedeu de notaţie: ceea ce s-a schimbat este însuşi exerciţiul activităţii perceptive şi operative. În acest sens s-a operat mutaţia de care am vorbit şi care a dat o direcţie nouă actului de a picta şi celui de a vedea. Este evident că tot ceea ce se face astăzi în domeniul artei moderne decurge, într-o largă măsură, dintr-un Impresionism mereu viu şi este de asemeni evident că

circumstanţele şi cauzele revoluţiei, survenite spre 1885, nu pot determina felul în care Impresionismul a cedat pasul altor mişcări, cu aceeaşi consecinţă pentru istoria artei şi a culturii.
Prin urmare, este imposibil de a defini momentul, circumstanţele şi cauzele declinului unei mişcări devenite o formă-tip, o structură a spiritului. Pentru a împrumuta încă o comparaţie unor discipline diferite, rolul Impresionismului în pictură este asimilabil celui al contrapunctului sau al fugii în domeniul muzical, ori al descoperirii unei metode ca aceea a calculului infinitezimal. Metoda odată descoperită intră, mai mult sau mai puţin, în toate combinaţiile, acţionează chiar prin absenţa ei; ea luminează anumite tatonări ale trecutului. Impresionismul a operat definitive transferuri de interes în domeniul vizual. Lumea exterioară n-a încetat să fie la fel de conformă experienţei operatorii ca în trecut, şi nu s-a încetat de a o reprezenta, de a o putea reprezenta prin alte mijloace. Dar cultura văzului n-a încetat de un secol să progreseze printr-o înlănţuire de experienţe care nu pot fi explicate fără să mergem pînă la cele dintîi transferuri care le-au comandat pe toate celelalte. Această cultură a văzului nu se mai bazează în mod definitiv pe un empirism operatoriu şi pe simbolisme culturale foarte vechi; ea se sprijină pe o aprofundare a experienţei optice, pe descoperirea fundamentală că faptele de conştiinţă sînt disociabile de experienţa sensibilă. Impresionismul, mereu viu, este cea dintîi formă de artă care a disociat natura de spirit.
Afirmînd continuitatea şi actualitatea experienţei impresioniste, prima formă a picturii moderne, nu refuz să apreciez interesul unei alte cercetări ce vizează să demonstreze cînd — şi poate pentru ce — temeliile noii picturi fiind puse, metoda impresionistă primitivă a încetat de a se prezenta ca problematica avangardei. Dat fiind amploarea mutaţiei declanşate de către Impresionism, şi care îşi găsea, în mod paralel, modul
 său de expresie în alte domenii ale spiritului —

poezie, științe, filozofie —, era imposibil ca artiștii să descopere rapid o adecvare completă a picturii cu noile structuri ale spiritului. Momentul în care Impresionismul încetează să existe în stare « pură » este deci tocmai acela în care el triumfă pe plan experimental și teoretic, în care se manifestă ca limbajul pictural al lumii contemporane. Ar fi rămas o speculație de cabinet, dacă n-ar fi pătruns ansamblul activităților timpului. El trăiește, acționează în măsura în care, din contră, el a intrat în compromis, în care s-a înserat în ansamblul activităților figurative ale epocii: pătrunzînd, uneori chiar în domeniul academismului, dar, mai ales, antrenînd noi artiști să dezvolte, nu formele sugerate de inițiatorii lui, ci principiile care decurgeau din experiența lor. În acest sens, se ajunge la o noțiune de cauzalitate, în oarecare măsură internă și logică, care situează, nu sfîrșitul, ci o fază a dezvoltării Impresionismului după 1885.

A accepta ideea unui Impresionism pe cale de definire experimentală pînă la anii 1885 și a unui Impresionism constituit apoi ca o structură și opus atît structurii tradiționale, cît și academismelor seriale și aspirațiilor novatoare ale tinerilor săi adepți, înseamnă să se substituie cercetării unei cauze unice și raționale o problematică mult mai complexă. Căci, evident, nu ne-am putea mulțumi să spunem că această distincție între faza empirismului și faza de acțiune difuză, care se situează pe planul dialecticii interne a oricărui sistem semnificativ pe cale de a se constitui și apoi de a se răspîndi, răspunde la întrebarea pusă. A spune pur și simplu că Impresionismul, ca problematică a imaginarului, dispare în momentul în care reușește să se formuleze și să se impună ca structură, nu rezolvă problema motivelor pentru care această structură figurativă deosebită a putut să se degaje în cutare timp dat mai degrabă decît în altul. Fapt care, de altfel, arată clar, în o ultimă analiză, că imposibilitatea de a ne mulțumi cu o analiză pur dialectică și internă a evoluției unei structuri rezultă din necesitatea

în care ne aflăm, în mod mai mult sau mai puțin conștient, de a nu considera numai actele estetice ca atare, ci într-o perspectivă socială, cel puțin din momentul în care renunțăm să recuzăm istoria și să considerăm, cum s-a făcut mult timp, că funcțiile umane sînt stabile, independente de contingențele de moment și de formele de cultură. Dar atunci, nici noțiunea de cauzalitate, limitată la o relație directă de la cauză la efect, a cărei concepție este împrumutată, în fond, din logică sau științele experimentale, nu ne mai apare adecvată; sîntem puși în situația să ne întrebăm dacă științele umane, și în deosebi estetica, nu implică oare relații de ordin deosebit pe care trebuie încă să le aprofundăm? Într-un cuvînt oare acest transfer de valori, care s-a efectuat în domeniul funcțiunii picturale începînd cu Impresionismul și-a avut corespondentul său în alte domenii alte istoriei? Și, oare, nu am avea oarecare șansă de a răspunde la o întrebare pusă în funcție de un sistem de gîndire, altul decît cel pe care pretinde că-l explică dacă am studia mai de aproape tocmai circumstanțele în care Impresionismul s-a înserat în lumea formelor și a gîndirii moderne?

Problemei, insolubile, a cauzelor care au făcut pe artiști să depășească, mai degrabă decît să renege, bazele Impresionismului după 1885, aș dori să-i substitui analiza mai concretă a împrejurărilor care au făcut pe noii pictori de avangardă să devieze, fără să renege, mișcarea care a marcat o cotitură decisivă în domeniul artelor. De exemplu, este foarte evident că atunci cînd Cézanne observă că lumina puternică mănîncă formele, el dezvoltă experiența impresionistă; dar se depărtează de ea atunci cînd încearcă, în urma acestei observații, să nu mai înregistreze dizolvarea formei în lumină, ci să descopere jocul de ambiguitate care conciliază interesul acordat formei și cel acordat luminii, — fie aprofundînd tehnica nuanței, fie juxtapunînd un anume grafism luminismului pur. La fel, Gauguin, exploatînd la maximum descoperirea impresionistă a

tonului pur, dar aprofundînd posibilităţile tehnice ale aplatului sau asociind noul sistem de analiză a senzaţiilor cu un simbolism mai legat de mişcarea poetică a timpului său. La fel, Seurat, care împrumută de la Impresionism metodele de observare a realului, dar le alătură respectului pentru obiect, pentru tonul local şi pentru geometrie.

Este, desigur, iluzoriu a pretinde că poţi descoperi cauza care a determinat, la un moment dat, această inflexiune a Impresionismului care ar putea, eventual, să fie considerată ca sfîrşitul unei mişcări concepute în puritatea ei. Dacă este permis să se vorbească despre o lege intrinsecă, care impune oricărui sistem de semnificaţie pe cale de a se constitui o fază de adaptare la social după o fază de elaborare noţională, această regulă (care arată caracterul original şi semnificaţia profundă a limbajului impresionist) nu explică nici formele specifice ale noii estetici figurative, nici modalităţile inserţiunii sale în secol.

De fapt, este greşit să se pună problema căutării unor cauze acolo unde e vorba de o reţea de cauzalităţi. Dezvoltarea oricărui sistem de semnificaţie, estetică sau de altă natură, implică atît elaborarea unui sistem cu totul pur, cît şi alterarea acestui sistem prin inserţia sa în real. Un sistem ideal, care s-ar dezvolta în abstract în funcţie de propria sa raţionalitate — estetică sau de altă natură — este de neconceput, pentru că el nu şi-ar îndeplini scopul, şi anume acela de a furniza unui grup social, constituit în mod istoric, un mijloc de expresie, de comunicare. Este deci zadarnic să se caute o singură cauzalitate schimbării de orientare a artei după 1880. Impresionismul, arta nu ar putea să fie redusă numai la structura sa; ea se înserează, atît în abstract cît şi în real şi participă la numeroase sisteme de legături în care domnesc cauzalităţi diferite. A descoperi cauzalitatea fundamentală a unui eveniment sau a unui tip oarecare de fenomene ar însemna, pînă la urmă, a explica enigma universului; ştiinţa contemporană ne-a învăţat că

o perfectă simetrie a acestui univers ar echivala cu negarea sau cu moartea sa.

Întrebării puse, de a şti ce cauze au dus la sfîrşitul Impresionismului, răspundem propunînd nu soluţii, ci teme de discuţie:

1) Este oare Impresionismul o « mişcare » care asociază, pe o anumită perioadă de timp, cîteva personalităţi de pictori, fără o reformă adîncă a raporturilor artist-univers şi artist-societate, sau el constituie o « mutaţie » a concepţiilor şi a rolului picturii în lumea occidentală?

2) Dacă Impresionismul nu este o modă, ci o structură; dacă el nu este o metodă pentru a transcrie universul, ci o problematică a imaginarului; dacă el constituie un transfer al evidenţei figurative din domeniul universului în domeniul conştiinţei; dacă localizarea obiectelor îşi pierde din interes în profitul unui studiu al motivelor sau al configuraţiilor inteligibile, se poate oare considera că el a avut deja un sfîrşit?

3) Dacă Impresionismul este punctul de plecare al formei figurative pe calea evoluţiei civilizaţiei contemporane, nu se poate oare distinge între o cauzalitate estetică internă care justifică existenţa unei prime faze, cea în care se manifestă ruptura de vechile sisteme, şi cea de a doua, cea în care noile lanţuri de cauzalitate figurativă se inserează în social, reluate şi aprofundate, în mod simultan, de către noi artişti creatori?

4. Nu evoluează oare însăşi noţiunea de cauzalitate o dată cu figurativul şi celelalte activităţi semnificative sau practice ale timpului? În evul mediu exista o cauzalitate estetică legată de existenţa unui univers de cauze finale, supus unei logici a credinţei raţionalizate. În epocile moderne, a existat o cauzalitate a naturii, asociată unei noţiuni de dezvoltare (sau de progres) a spiritului uman, de acum mai absorbit să aprofundeze mecanismele universului (fenomenele) decît semnificaţia lor ontologică.

Or, care este natura adîncă a noii cauzalităţi estetice, într-un univers mai interesat de cunoaş-

 terea structurilor, a forţelor, a configuraţiilor

inteligibile decît de studiul fenomenelor imediat sensibile? Din acest punct de vedere, o reflecţie asupra cauzalităţii estetice şi asupra naturii mecanismelor figurative contemporane, constituie una din sursele evidente de reflecţie asupra civilizaţiei actuale. Ceea ce pare sigur, în orice caz, este că nu ar putea exista un tip de cauzalitate într-adevăr unică pentru dezvoltarea şi pentru declinul adevăratelor stiluri. Există numai condiţii suficiente pentru apariţia unei forme de artă şi evoluţia ei. În ultimă analiză, arta este o funcţiune şi nu are altă raţiune de a fi decît activitatea umană. Omul se cunoaşte pe sine, el nu se explică.

Annales, 1962

Partea a treia

OBIECTUL FIGURATIV

I. IMAGINAȚIE PLASTICĂ, VIZIUNE TEATRALĂ ȘI SEMNIFICAȚIE UMANĂ

Preocupările tehnice au dominat pînă în prezent toate cercetările relative la diferitele categorii de expresie umană. Istoria literaturii, cea a artei ca și lingvistica s-au considerat genuri de origine naturală. Fiecare disciplină a avut tendința de a se privi ca autonomă și a crede în capacitatea proprie de exprimare totală a fenomenelor umane. În fond, considerarea Formei a dominat în toate domeniile și, pe lîngă aceasta, avem tendința să admitem, de altfel, că orice Formă își păstrează veșnic intactă puterea sa de semnificație. Se pare că a venit momentul în care să devină posibilă și necesară orientarea studiilor într-o altă direcție. În perspectivele deschise de către o psihologie ca aceea a lui I. Meyerson, în care structura intimă a omului este legată de operele sale, se înțelege de la sine că, pentru o societate dată, nici un mod de expresie particular nu poate fi luat în considerare în mod izolat. Nu există, de exemplu, o funcție literară, artistică sau lingvistică imuabilă pentru om în general, funcție care ar îmbrăca, după epoci, forme exterioare diverse, dar care ar rămîne, din punct de vedere psihologic, identică de-a lungul țărilor și generațiilor. Oamenii nu împrumută la naștere facultăți de la un fel de fond comun; studiul unui instrument specific de acțiune sau de semnificație într-un și pentru un mediu dat nu se concepe în mod independent de cunoașterea tutu-

ror activităţilor materiale, reprezentative sau expresive contemporane. O societate nu face literatură, sau teatru, sau arhitectură pentru a adăuga un capitol la istoria unui gen oarecum exterior al omului. Se cuvine deci să nu ne mărginim a repune operele în continuarea unei anumite tradiţii tehnice, ci a cerceta, pentru o epocă sau un mediu determinat, interferenţele care există între diferitele moduri de expresie cunoscute. Este necesar să considerăm toate modurile de expresie ale unei epoci ca manifestarea exterioară a unui impuls psihologic comun unei întregi societăţi, adică unor indivizi care se străduiesc să intre, în acelaşi timp, în raport unii cu alţii precum şi cu universul. Totuşi, ar fi absurd să negăm că factorul social comun al unei epoci trece prin limbaje şi tehnici specifice — de unde dificultatea de a interpreta în mod corect diversele valori. Căci diferitele limbaje şi diferitele forme de activitate prezintă ritmuri specifice, care nu le permit să reflecte în mod exact starea de spirit a tuturor grupurilor sociale în fiecare moment al istoriei. În afară de aceasta se pare că modurile de expresie şi tehnicile au mai puţină supleţe decît viaţa şi tînd a constitui Forme rigide, destul de stabile; unele cadre, deosebit de rezistente, nu se transformă decît în ocazii rare.

Într-o astfel de perspectivă, în care diferitele sisteme de semnificaţie sînt considerate ca ajutînd la nivelarea conştiinţei, se înţelege de la sine că progresele diferitelor limbaje nu sînt, în mod fatal, simultane. Uneori este în avans fie expresia plastică, fie expresia literară, fie organizarea ritualurilor sau a formelor de cult sociale. Nu există epocă unanimă în istorie. Societăţile îşi au vîrstele lor mintale, care nu sînt, în mod necesar, legate de cronologia absolută. Prin urmare, importanţa dată interacţiunii dintre modurile de semnificaţie nu implică de loc abandonarea cercetărilor istorice diferenţiale nici refuzul unui studiu atent şi obiectiv al marilor curente tehnice, ci, dimpotrivă, le presupune.

Mi s-a părut că un exemplu deosebit de sugestiv al acestor posibilităţi de analiză a fost dat de studiul raporturilor între pictură şi teatru în Quattrocento. În ciuda transformării radicale survenite, de vreo cincizeci de ani, în concepţiile noastre relative la punerea în scenă, judecăţile formulate asupra teatrului medieval, ca şi asupra celui din epoca clasică şi barocă, rămîn marcate de o extraordinară prejudecată. Ca urmare a unui ataşament inconştient la convenţiile în vigoare în timpul ultimelor două secole, care au văzut creindu-se istoria şi critica, avem tendinţa de a considera că anumite formule, cum este cea a scenei cubice, constituie transpunerea privilegiată, prin intermediul unui realism universal, valabil a aventurii umane. Cred că un studiu rapid al relaţiilor care au existat, la începutul epocii moderne, între dezvoltarea sistemului figurativ al picturii şi evoluţia teoriei teatrale este de natură să modifice unele din vederile noastre relative la semnificaţia atît a picturii, cît şi a teatrului şi a structurilor sociale sau mintale ale Renaşterii.

Aş vrea mai întîi să spun că, în Italia din Quattrocento, teatrul «modern» a utilizat un «material» de accesorii identic celui al picturii şi că acest material a fost împrumutat, în ambele cazuri, din aşa-numitele activităţi populare.

O carte apărută în timpul războiului în America şi intitulată: *From art to theatre. Form and convention into the Renaissance*[1] a atins în treacăt această idee. Autorul, G.R. Kernodle, a vrut să dovedească, contrar opiniei curente, că originile teatrului modern sînt de căutat nu în dramă, ci în arta evului mediu[2].

---

[1] Chicago University Press, 1944.

[2] Problema raporturilor între artă şi teatru în evul mediu a fost tratată pentru prima oară de către E. MÂLE în cartea sa: *Art religieux de la fin du moyen âge en France.* Tezele care au prevalat sînt cele ale lui Gustave COHEN, cf., în ultimul rînd, excelentul său articol: *The influence of the Mysteries on art*, în: *Gazette des Beaux-Arts*, 1943. G. Cohen s-a ridicat pe bună dreptate împotriva teoriilor

Meritele acestei cărţi sînt considerabile, şi fără îndoială că ea n-a avut pînă acum succesul meritat. Kernodle a ştiut să stabilească o legătură mult mai strînsă decît predecesorii săi între punerea în scenă a Renaşterii şi pictura din Quattrocento. Cu toate acestea, n-aş putea să fiu de acord cu el asupra anumitor puncte esenţiale. Pentru Kernodle, problema fundamentală este de a pune în paralel decorul ceremoniilor publice din secolul al XVI-lea — Intrări, cortegii ale Camerelor de Retorică — cu elemente concrete ale picturii din Quattrocento: templu, navă, arc de triumf. Dar el este puţin sensibil, pe de o parte, la condiţiile specifice ale montajului şi, pe de altă parte, nu acordă destulă importanţă diferenţei dintre epoci. El tinde să reunească sub numele comod de Renaştere perioade care sînt net distincte, deşi legate printr-o serie de împrumuturi şi de influenţe indiscutabile. Un secol sau optzeci de ani în trecut par puţin lucru, dar este mai mult decît ceea ce-i separă pe David de Cézanne. Nu e vorba numai de a face să se interfereze unele serii, ci de a substitui studiului genurilor pe cel al grupurilor umane. Trebuie să se înţeleagă cum, într-o epocă dată, regizorii şi publicul vizualizează în mod simultan povestiri realiste sau romaneşti şi alegoriile figurate pe care li le propun scriitorii sau artiştii. Sînt surprins de uşurinţa cu care Kernodle — şi, trebuie spus, mulţi specialişti în istorie literară — acceptă tezele unor istorici de artă. [3] Kernodle

---

înguste ale lui Mâle care nu vedea în artist decît un imagist mistic şi conformist. El a subliniat că arta şi teatrul evului mediu au concepţii comune, mai ales în materie de simultaneitate — problemă la care nu s-a revenit decît foarte recent. Totuşi, Cohen limitează observaţiile sale la cîteva cazuri particulare şi la comparaţia artă-mistere.

[3] Mă gîndesc mai ales la teoriile lui Wölflin şi la concluziile formaliste pe care le-au tras din aceasta oamenii ca Marcel REYMOND. Cf. articolul destul de curios consacrat de acesta din urmă problemei Barocului în *Revue des Sciences humaines*, Lille, 1949 şi o punere la punct din partea mea în *Actes du Congrès international des Littératures modernes*, Florenţa, martie, 1951.

admite, de exemplu, fără discuţie, că în secolul al XV-lea pictorii italieni au elaborat o formulă minunată ce constituie un progres absolut pe calea figurării plastice a universului, de unde ar decurge în mod necesar caracterul din ce în ce mai realist al punerii în scenă în secolele XVI şi XVII şi dependenţa sa directă faţă de speculaţiile estetice din Quattrocento.

Am explicat pe larg în altă parte valoarea aşazisului realism al viziunii perspective din Quattrocento.[4] Este vorba acolo nu de o viziune « obiectivă », corespunzînd unui progres absolut pentru specia umană în general, ci de expresia momentană a unui anumit mod de activitate al oamenilor; nu de o reprezentare realistă a universului, ci de o înregistrare convenţională — ca în orice scriitură — a valorilor momentane ale gîndirii şi acţiunii.

Acestea fiind spuse, nu acord mai puţină importanţă decît Kernodle studiului materialului iconografic al picturii italiene din Quattrocento şi cred chiar că acest studiu ne conduce la constatări care depăşesc cu mult simpla apreciere a anumitor accesorii de atelier, întrebuinţate în mod simultan de către pictori şi decoratori, timp de cîteva generaţii, pentru scopuri reprezentative şi semnificative foarte variate.

Să cosiderăm deci cîteva din piesele principale: castelul şi turnul, tronul, templul, pavilionul, arcul şi poarta, coloana, muntele, grota, nava, arborele, fîntîna, carul, monstrul. Aceste accesorii materiale sînt împrumutate — lucru de care nimeni nu se poate îndoi — de la figurarea plastică şi teatrală din evul mediu. Şi, dincolo de aceasta, în destule cazuri, dintr-un fond comun de sim-

---

[4] Teoria clasică a realismului optic al perspectivei Renaşterii care, în acest moment, are drept de cetăţenie, chiar la istoricii de artă, este eronată, cum am arătat într-o carte: *Peinture et société*, Lyon şi Paris, Audin, 1952. Dar trebuie să spun că Kernodle a avut meritul de a evidenţia ideea, foarte importantă, a rolului jucat de către « dublarea reductivă » a spaţiului şi m-a îndreptat astfel pe calea teoriei segregaţiei planurilor (cf. pp. 29,46).

boluri care ne conduc pînă la teatrul elenistic şi chiar mai departe. Anumite accesorii — cum sînt castelul sau templul, arcul sau tronul — posedă, de altfel, în secolul al XV-lea, valori complexe în care se suprapun şi se amalgamează semnificaţii aproape contradictorii. Creştinismul şi-a pus pecetea pe cea mai mare parte a acestor teme, a căror origine a fost, la început, fără îndoială păgînă [5].

La un anumit punct de vulgarizare, accesoriile materiale de acest gen posedă valori atît de complexe, încît o cercetare, ca să spunem aşa verticală, sfîrşeşte totdeauna prin a demonstra că ele au găsit, la un moment dat, locul lor în fondul comun al umanităţii. Este mult mai interesant, şi aceasta este singura cale care poate ajunge la rezultate concrete, de a cerceta, nu tot ce fiecare din aceste elemente simbolice izolate a reţinut din transferurile sale de-a lungul seriei de civilizaţii puse, în mod superficial, în raport unele cu altele, ci în ce sistem coerent de semnificaţie imediată intră ele, în mod global, în momentul în care se plasează faptele de ordin cultural şi estetic pe care vrem să le sesizăm. Vreau să spun prin aceasta că, dacă vrem să înţelegem ce însemna, pentru un om din secolul al XV-lea, un castel, un turn, un tron sau un pavilion, nu este necesar să se dovedească faptul că Orientul cel mai îndepărtat le-a considerat de asemenea ca material semnificativ, căci o asemenea demonstraţie nu şi-ar avea rostul; în schimb, este necesar să se demonstreze că el

---

[5] Kernodle a introdus noţiunea « devizelor fundamentale », pp. 14, 20 ş.u. El a evidenţiat, de asemenea, rolul teatrului elenistic ca intermediar între teatrul antic, teatrul evului mediu şi cel al Renaşterii. Se întrevede o evoluţie fundamentală care comportă trei etape esenţiale: scenă deschisă cu trei personaje în faţa zidului axial; teatrul viziunii simultane şi al locurilor multiple; teatrul unitar modern (animat în secolul al XVII-lea prin punerea în scenă barocă). E bine să adăugăm că studiul valorii simbolice a formelor fundamentale este la loc de cinste, de multă vreme, la istoricii artei.

posedă o valoare de referință precisă și ca să spunem așa spontană. Cînd, de exemplu, un contemporan vede *Sposalizio* de Rafael, el înțelege îndată că este vorba de scena logodnei Fecioarei, iar prezența templului constituie, pentru el, între altele, un indiciu foarte precis. Dar același templu, într-un alt sistem, ar putea, tot așa de bine, să semnifice altceva: templul lui Solomon sau cel al lui Apolo; în cutare vas grec de la München, el evocă crima Medeei;[6] va veni o zi în care va semnifica templul lui Amor, apoi pavilionul din *Nunta lui Figaro*. Între timp, el va fi contaminat, în secolele al XV-lea și al XVI-lea, cu decorul urban, semnificativ pentru marile genuri, comedie-tragedie, ale civilizației clasice.[7] Un semn plastic sau scris nu mai poate fi separat de contextul său. Și, desigur, istoria scrisului nu este de disprețuit, dar nu se confundă nici cu semantica, nici cu istoria literară. Amestecul realului cu imaginarul este evident.

Să considerăm, deci, că atît teatrul din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, cît și cel din secolul al XV-lea utilizează un material de accesorii emblematice care demonstrează originea sa totodată greco-latină și creștină și pe care a căpătat-o în parte prin intermediul picturii; dar să

---

[6] Cf. KERNODLE, pp. 23 și 37.

[7] Tema templului este studiată de către Kernodle. Dar el n-a făcut legătura între panourile de la Urbino, de la Berlin și Baltimore, a căror importanță o semnalez mai jos. Trebuie, de asemeni, semnalat unul din panourile predelei *Buneivestiri* de Fra Angelico de la Madrid sau *Tăierea împrejur* de Gentile da Fabriano de la Luvru, pentru a stabili originile lui *Sposalizio* ca și cele ale acelui « tempietto » de Bramante. Invenția lui Perugino în *Sposalizio* constă în ritmul operei, în încadrarea motivului, nu în materialele folosite. Cu privire la reprezentarea simultană a unui interior și a unui exterior cf. în cartea mea *Peinture et société*, planșele I și XII. Nu s-ar putea să nu se facă o apropiere cu tema templului din « tempietto » de Bramante, și dl. Salmi ne-a semnalat recent că la Urbino, cu mai mult de treizeci de ani înainte de Bramante și Rafael, un « tempietto » fusese proiectat în mijlocul unei curți.

nu omitem nici rolul capital atribuit materialului scenei contemporane şi mai ales vestiarului confreriilor [8]. Numai astfel ne va fi posibil să ne dăm seama de semnificaţia pe care contemporanii o acordau unora din aceste semne, sau mai degrabă ansamblului acestui veritabil limbaj alegoric al accesoriilor.

Să luăm cazul baldachinului. Dacă Fra Angelico ne arată fecioara aşezată pe un tron acoperit de un baldachin, nu este vorba de o invenţie fără suport. În toate civilizaţiile, baldachinul este semnul suveranităţii, al puterii regale. Acelaşi lucru se poate spune şi în ceea ce priveşte arcada. În sine, deci, simbolul este atît de general încît este vag. El exprimă numai demnitatea suverană a Fecioarei. Dar, în secolul al XV-lea, el este o variantă a scenei *Încoronării Fecioarei*, faptul regalităţii sale celeste fiind atunci atît de evident, încît nu mai era nevoie de a-l ilustra în mod direct ca în secolul al XII-lea. Cu toate acestea, dacă ne gîndim la numărul imens de Fecioare pe tron — începînd cu cele ale lui Cimabue — pe care ni le-a lăsat moştenire sfîrşitul evului mediu, ne putem întreba dacă nu e vorba mai ales de reproducerea unei puneri în scenă contemporane, ca în cazul *Bunelvestiri* [9].

Ca şi baldachinul, acoperişul este un semn de demnitate. El se găseşte mai întîi asociat în deosebi cu tema *Naşterii Mîntuitorului*. El apare, de obicei, într-un mic edificiu deschis, format dintr-un acoperiş de paie pus pe nişte montanţi de lemn. Într-adevăr e nevoie de un apriorism straniu pentru a vorbi de o viziune realistă a lumii cînd ne găsim, la Florenţa sau la Londra, în faţa unor opere ca *Naşterea Mîntuitorului* a

---

[8] Cf. asupra acestui punct V. ROSSI, *Il Quattocento*, ed. a 3-a. Verona, 1933, pp, 290 şi. u., şi mai ales, Alessandro D'ANCONA, *Le origini del teatro italiano*, ed. a 2-a, Torino, 1891, I, p. 165, care publică, după arhivele confreriei Sfîntului Dominic din Perugia, inventarul materialului necesar reprezentării devoţiunilor.

[9] Este vorba de *Sfînta Conversaţie* a lui Angelico păstrată
291 la muzeul San Marco din Florenţa.

lui Botticelli sau cea a lui Piero della Francesca ! Se va observa mai ales, că, cel mai adesea, tema morfologică a acoperișului este angajată într-o altă temă, aceea a stîncii, sau mai exact a grotei, asupra căreia voi reveni. Mai tîrziu, caracterul rustic al acoperișului se atenuează. În opere ca *Închinarea păstorilor* de Perugino, de la Perugia, orice urmă a unui decor de iesle a dispărut, n-a mai rămas decît un acoperiș fără valoare rituală sau folcloristică, ridicat pe stîlpi de lemn, care evoluează spre coloanele antice. Ne aflăm la punctul în care realitatea primitivă a obiectului a dispărut, contează numai arabescul și semnificația care rezultă, nu din realismul reprezentării, ci dintr-un joc abstract de recunoaștere. Decurge, deci, de aci, că unele din accesoriile întrebuințate în mod curent de către pictura din Quattrocento, provenind dintr-un fond tradițional comun de obiecte servind spectacolelor sacre, urmează, în secolul al XV-lea, o evoluție care, în ansamblu, le răpește caracterul de accesorii, pentru a face din ele embleme pure, într-un anumit fel lipsite de corporalitate.

Nu acesta este, totuși, cazul pentru toate accesoriile pe care pictura și teatrul le-au împrumutat în mod simultan de la tradiție. Multe dintre ele păstrează destul de mult o materialitate realistă și pitorească, chiar atunci cînd intră în combinație din care pare exclusă orice formă de reprezentare iluzionistă a lumii exterioare

Voi lua două exemple: carul și stînca. Toată lumea cunoaște admirabilul diptic al lui Pierro della Francesca, de la Uffizi, reprezentînd pe Federico da Montefeltro și pe soția sa Battista Sforza. Cele două figuri se detașează pe un fond de peisaj; pe dosul panoului, triumful fiecăruia din cei doi soți este reprezentat sub o formă care de obicei este considerată ca fiind numai alegorică. Se înțelege de la sine că eroii, așezați în care de triumf, sînt personaje divinizate în spiritul petrarchismului. Dar cred că se înșeală cei care văd aici o compoziție simbolică, prin simplă referință la niște texte poetice. Cu toate

că n-am putut găsi pînă acum textul care ar permite să se stabilească, în mod formal, că cei doi soți și-au făcut intrarea triumfală pe domeniul lor în care, sînt convins că dipticul lui Piero reprezintă un episod din serbările nupțiale de la Pesaro din 1460. Într-adevăr, într-o nuvelă celebră a lui Bandello, se află povestea nunții viitoarei contese de Cellant, și citim acolo că ducele Francesco Visconti a oferit cumnatei sale Bianca Maria, pentru ziua nunții ei și pentru intrarea în Milano, un car de aur, tras de cai albi cu valtrapuri bogate. Între tema abstractă și literară petrarchistă și dipticul din Florența există fără îndoială un fapt curent destul de pozitiv: Piero n-a executat o operă de pură fantezie alegorică, el a reprezentat un «lucru văzut»[10].

În cazul stîncii, se merge încă mai departe. Toată lumea cunoaște, de asemenea, cele două tablouri celebre ale lui Paolo Uccello, care reprezintă pe *Sfîntul Gheorghe și balaurul.* În cele două compoziții, ceea ce le izbește sînt grotele de unde iese monstrul. Ele evocă niște stînci de carton puse în mod arbitrar în fața unui peisaj și fără nici un raport de perspectivă nici cu fondul nici cu primul plan. Or, de data aceasta, avem texte care dovedesc că folosirea unei grote-stîncă de carton era curentă în anumite serbări din Quattrocento. Vom găsi, în deosebi, o descriere foarte interesantă a unei serbări date la Siena, în 1375, în onoarea reconcilierii orașului cu papalitatea, prin intermediul sfîntului Ambrozie Sansedoni, în admirabila carte a lui Ales-

[10] Se va compara textul și opera minunatelor alegorii de la Rimini. În excelenta sa carte despre Urbino, dl. SALMI a semnalat, ca și mine, că Renașterea a fost mai întîi imaginată înainte de a fi materializată în mari opere monumentale. Dl Kernodle are prea mult tendința de a limita studiul său la compararea picturii cu teatrul. Este vorba de o reînnoire de idei mult mai vastă și al cărui moment critic nu este secolul al XVI-lea, ci Quattrocento.

sandro d'Ancona despre « Sacra Rappresentazione » italiană [11].

Această carte constituie o adevărată mină de informaţii asupra raporturilor artei, teatrului şi vieţii în timpul Quattrocento-ului. Ea a fost pînă acum complet ignorată de istoricii teatrului şi, în aceeaşi măsură, de istoricii artei. Foarte recent, în foarte frumoasa sa lucrare asupra istoriei teatrului italian, Mario Apollonio a stabilit cîteva relaţii între materialul teatrului sacru şi arta din Quattrocento; dar problema rămîne să fie tratată în ansamblul său [12]. Nu pot s-o fac aici; semnalez numai că, pînă la începutul secolului al XV-lea, se comemora în fiecare an la Siena, de ziua sfîntului mediator, amintirea reconcilierii cetăţii cu papalitatea, chiar în formele ceremoniei de la 1375, şi că, în acea zi, se putea vedea, în mijlocul pieţii publice din Siena, o grotă-stîncă de carton pictat de unde ieşeau, la un moment dat, dragonul şi diavolii. Pentru

---

[11] Al. d'ANCONA, *Le origini del teatro italiano*. Această lucrare este una din sursele capitale ale acestui studiu. Sper să dezvolt în altă parte concluzii relative la evoluţia paralelă a liturghiei, a dramei sacre şi a artelor de-a lungul întregului ev mediu. Ca atîtea altele, această problemă a fost falsificată prin vederi simpliste. Cele două etape ale dramei sacre, în biserică, apoi afară din biserică (Mystères, Pageants, Schauspiel, Sacra Rappresentazione, Auto Sacramental), sînt greşit diferenţiate chiar de către Gustave Cohen. Se pare că nu s-a observat că, atunci cînd drama liturgică iese din biserică, ea nu se transformă în mister, dar întîlneşte, în stradă şi în piaţă, vastul repertoriu al tradiţiilor folclorice ale păginismului cu care se contopeşte. Raporturile complexe ale artei, jocurilor teatrului şi liturghiei rămîn de analizat. Descrierea sărbătorii dată la Siena în 1508 şi în care apar, ca în 1375, stînca, cavalerul, dragonii, diavolii, se află în d'ANCONA . . . I, p. 102. O reprezentare mimată a legendei sfîntului Gheorghe a mai fost încă dată în piaţa publică din Siena, în 1503, pentru alegerea lui Pius al III-lea: d'ANCONA . . . I, p. 105.

[12] M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, 4 vol., ed. a 2-a, Florenţa, 1943—1950. Carte remarcabilă şi frumos ilustrată. Din nefericire, autorul a căutat, şi el, mai ales să clarifice istoria teatrului prin imagine. El n-a încercat să plaseze arta şi teatrul într-o mişcare de idei comună.

mine nu este nici o îndoială că stînca lui Uccello reprezintă stîncile serbărilor tradiționale de acest gen, și, mai ales, cele ale sfîntului Gheorghe, atît de popular și la Florența, după cum o dovedesc celebra statuie și basorelieful lui Donatello [13]. Deci nu este vorba aici de fantezie, nici de o compoziție în întregime imaginară, ci de reprezentarea pe pînză a unui obiect luat din materialul ceremoniilor publice ale cetății, iar prezența acestui obiect în pînzele lui Uccello le conferea o semnificație cu totul clară și în același timp un aspect familiar [14].

Intenționez să arăt în altă parte importanța pe care mitul sfîntului Gheorghe a avut-o spre mijlocul lui Quattrocento, în politica florentină a Medicilor, și cum tablourile reprezentîndu-l pe Sfîntul Gheorghe, fie ale lui Uccello, fie ale lui Bellini, ar putea să se refere foarte bine la o politică de clasă [15]. Nu rețin, pentru moment, decît legătura sigură care unește opere mar-

---

[13] Despre rolul sfîntului Gheorghe în viața socială a secolului al XV-lea, cf. A. VARAGNAC, *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, 1948, care notează că, de la 23 aprilie (sfîntul Gheorghe) la 23 iunie (sfîntul Ion), se desfășura marea perioadă a serbărilor populare prilejuite de reîntoarcerea primăverii. Voi arăta că marea majoritate a operelor din Quattrocento este legată de acest ciclu de serbări.

[14] Cele două tablouri de Uccello înfățișîndu-l pe *Sfîntul Gheorghe* se află unul la muzeul Jacquemart-André din Paris, celălalt la Londra.

[15] A. VARAGNAC leagă serbările sfîntului Gheorghe de serviciul activ al tineretului, în timp ce serbările din mai se învîrt mai ales în jurul tinerelor fete și al Amorului. El n-a subliniat îndeajuns că aceste rituri simbolice au nu numai o valoare tradițională, dar și o valoare actuală, vie, legată de transformările politice ale societății. Serbările din Quattrocento trebuie să fie privite nu ca un folclor stabilizat, ci ca o puternică reînnoire a riturilor sociale, dezvoltarea teatrului fiind un aspect deosebit al acestei evoluții a limbajului neverbal care caracterizează atît epoca, cît și evoluția mai cunoscută a concepțiilor filologice, singure luate drept bază de studiu pînă acum. Să ne gîndim, într-un alt domeniu, la frumoasele lucrări ale lui Dumézil. O cercetare de acest gen asupra lui Quattrocento rămîne încă să fie întreprinsă.

cante ale picturii florentine cu activitatea obişnuită a confreriilor, care rămîn în Quattrocento unele din centrele vitale ale cetăţii şi din ale căror ocupaţii esenţiale una constă în organizarea serbărilor tradiţionale, definitiv separate de liturghie [16]. De altfel, stînca nu trebuie legată numai de serbările comandate de confrerii de sărbătoarea sfîntului Gheorghe. Uneori ea este plină şi atunci intră într-o serie întreagă de compoziţii variate. Se află, în stare brută, ca să spunem aşa, în *Schimbarea la faţă* a lui Bellini. Aici, ea are aparenţa unui butuc ceea ce şi era, după cît se pare, atunci, cînd servea de suport unor actori ai dramei sacre. În altă parte ea serveşte la aranjarea unor decoruri mult mai considerabile, fie că e vorba de celebrele fresce din capela Riccardi din Florenţa sau pur şi simplu de fundalul cu scară diferenţială al *Răstignirii* de Mantegna [17]. Sîntem astfel obligaţi să admitem, contrar tezelor tradiţionale — acceptate încă de Kernodle — că nu numai teatrul medieval a servit ca izvor de inspiraţie concretă artiştilor, dar şi ciclul principal al serbărilor populare, al cortegiilor rituale, născute din vechea dramă liturgică, dar ieşite definitiv din biserică şi devenite una din formele de activitate comună, la fel de importantă pentru civilizaţia din Quattrocento ca un meci de fotbal în Anglia contemporană.

Voi semnala, în fine, o ultimă serie de fapte de o importanţă capitală şi anume cele care privesc maşinăriile din Quattrocento. Textul esenţial se găseşte în Vasari: este vorba de *Viaţa* lui

---

[16] Insist intenţionat asupra importanţei rolului confreriilor care, de cele mai multe ori, au comandat tablouri şi în acelaşi timp au ordonat serbări votive. Studiind *Miracolul ostiei* de Uccello, am dovedit, într-un studiu reprodus, la p. 420 ş. u., că această operă avea ca origină reprezentarea unui mister parizian, celebrat în Italia cu scopul incitării Principilor, prin intermediul confreriilor, la cruciada dorită de Papă.

[17] Am studiat « Rolul diavolului în stradă în Quattrocento», în *Actes du Congrès International de Rome*, din aprilie 1952, consacrat *Demoniacului în artă*, cf. p. 433, ş. u. ale acestui volum.

Cecca[18]. Ea este practic ignorată de către istorici, întrucît a fost scoasă din ediţiile curente ale lui Vasari. Criticii generaţiei precedente au considerat ca fiind lipsit de interes un text care privea un inginer, nu un artist! Acest text, totuşi, ne furnizează o informaţie capitală: descrierea tehnică a unei « nuvola ». Este vorba de un cadru de lemn susceptibil fie de a fi purtat pe braţe, fie de a fi montat pe sol, pe suporturi. În centrul acestui cadru era fixată, vertical, o tijă de fier suportînd la rîndul ei, în diagonală, tije laterale mai mici. Pe acest soi de copac sau de cuier de fier, se instala, în centrul unei mandorle, un personaj central, Christos, Fecioara sau un sfînt; tijele de fier erau înfăşurate cu bumbac, pentru a le face invizibile, iar la extremităţile lor se aşezau accesorii, de exemplu mici capete de îngeri sau de heruvimi de carton pictat, ba chiar copii vii. Totul era mobil şi se învîrtea în jurul axului principal. Se plimba astfel, de-a lungul străzilor Florenţei sau ale altui oraş, o *Înviere* sau o sfîntă Fecioară în slavă, un sfînt Sebastian sau oricare alt personaj sacru. Alaiul se oprea la răspîntii, şi atunci se făcea o întreagă liturghie omagială în cinstea figurii ridicate pe nuvola şi oferită în mod succesiv diferitelor puncte ale orizontului. Apoi, purtătorii reluau maşina pe umeri şi o transportau mai departe[19]. Vasari

[18] *Viaţa* lui Cecca se găseşte în ediţia Milanesi, Florenţa, 1878, t. V. p. 39 ş. u. Descrierea unei « *nuvole* » este reprodusă în d'ANCONA. I, p. 231, cf. de asemeni, o aluzie la *girandola*, altă formă de maşină foarte apreciată, în *Viaţa* lui Tribolo, în general exclusă, şi ea, din ediţiile moderne ale lui VASARI.

[19] Nici aici nu inventez nimic. Descrierea faptelor se află în d'ANCONA . . . I, p. 228. Misterul nu era, în secolul al XV-lea, singura formă de prezentare populară a sacrului, Procesiunile de maşini — « Edifizzi » sau Nuvole — au jucat un rol egal în dezvoltarea noii viziuni plastice. Cf. de asemeni, ibid., I, p. 230, descrierea pe care un grec din suita lui Paleolog a făcut-o în iunie 1439 asupra serbărilor din ziua de sfîntul Gheorghe, de la Florenţa. În pictura « modernă » din Quattrocento se află, totodată, un material tradiţional şi un spectacol original « non teatral », mimat şi vorbit, care serveşte drept punct de plecare stilizatorilor.

ne mai informează că Brunelleschi ar fi fost primul inventator al nuvolei, al cărei mare constructor a fost pe la mijlocul secolului al XV-lea Cecca [20].

Ne aflăm, desigur, în prezența unei mașini care prefigurează ceea ce va fi, două secole mai tîrziu, mașina în teatrul baroc. Acțiunea sa asupra « vizualizării » legendelor și asupra imaginației poporului a fost cu siguranță imensă. Ea constituie modul concret al multor tablouri de epocă.

Nu vreau să aduc ca dovadă decît cîteva tablouri celebre ale lui Mantegna, în care se văd de obicei dispoziții plastice detașate din realitatea concretă și bazate pe o figurare abstractă a spațiului, deși constituie reprezentarea obiectivă a instalațiilor și a episoadelor marilor serbări populare, veritabile « spectacole neteatrale » în acea vreme. Putem găsi în special, în *Închinarea Magilor* din Florența, un remarcabil exemplu de « nuvole »: în spatele Fecioarei, așezată, fără îndoială pe un fel de mică șa și ținînd copilul pe genunchi, se vede tija suportului mobil pe care se învîrtea aceasta și se observă că, în partea de sus, tija susține un grup secundar, fără îndoială îngerași de carton. *Înălțarea* și mai ales *Învierea* din predela altarului sfîntului Zenon de la Verona ne oferă frumoase exemple de « nuvola », în timp ce Fecioara din casa Trivulzi din Milano sau cea de la Brera ne oferă alte exemple de nimburi montate pe axe mobile. Să fie oare și sfîntul Sebastian al lui Mantegna o « nuvola »? În orice caz, *Fecioara cu mantaua* de Ghirlandaio și *Înălțarea Maicii Domnului* de Masolino sînt « nuvole ». Fiecare poate căuta exemple de nuvola și să se convingă cu ușurință de realitatea faptului

---

[20] Cf. în VASARI, *Viața* lui Brunelleschi, ed. Milanesi, II, pp. 327–394, Florența, 1878. Trebuie să se insiste asupra laturii tehnice a geniului lui Brunelleschi, fie că e vorba de construcția în vid a cupolei de la Santa-Maria del Fiore, de invenția acelor nuvole sau de aparatele optice pe care se bazează dezvoltarea specifică a perspectivei în Quattrocento.

că scenele populare din stradă au servit drept model picturii religioase din Quattrocento [21].
Nu este nevoie să insistăm asupra importanței constatării. Se pot vedea cu ușurință raporturile strînse ce unesc această bogată formulă de prezentare, totodată materială și figurativă, cu apariția Barocului în secolul al XVI-lea. În spatele Barocului se află nu numai un stil, mai mult sau mai puțin artificial, elaborat de către teoreticieni, ci într-o largă măsură un material de obiecte și o întreagă tradiție de vizualizare mimată a legendelor. Astfel, originile filonului baroc sînt de căutat în Brunelleschi chiar la începutul Renașterii, iar acesta se identifică cu o materie pitorească, care a hrănit imaginația din Quattrocento.
Liturghiile publice — din care «Misterul» nu reprezintă decît un aspect — și arta au evoluat în mod paralel, în funcție, în același timp, de obiceiuri și de teorii. Este fals să se caute între ele un raport de anterioritate sau de subordonare sumară. Teatrul și arta sînt manifestări simultane și paralele ale aceleiași stări de spirit — rezervă făcînd de posibilitățile pe care fiecare dintre ele le trage din orientarea și din maturitatea sa tehnică de moment. În orice caz, ele nu pot fi înțelese una fără cealaltă și fără referință la alte sisteme de expresie ale timpului: serbări și cortegii populare, dansuri și turniruri, balete și competiții sportive, după epocă. Ele constituie limbajele contemporane și nu pot fi, în nici o epocă, disociate sau subordonate în mod absolut una alteia.
Orice societate tinde să vizualizeze, într-o manieră afectivă și în același timp activă, judecățile sale de valoare asupra lumii care o înconjoară. Arta și teatrul sînt printre modurile de expresie cele mai durabile, dar nu le vom înțelege, nici

[21] Numeroase desene din albumul lui Bellini, care se află la Luvru, stabilesc sursele «obiective» ale artei din Quattrocento și caracterul interșanjabil al obiectelor împrumutate de la materialul figurativ al confreriilor.

pe una nici pe cealaltă, decît dacă ştim să le repunem în realitatea cea mai largă a trecutului [22]. Cred că am arătat pe scurt cum se poate afirma încă de pe acum că teatral, liturghiile publice şi pictura din Quattrocento posedau un fond comun de accesorii materiale care le serveau drept semne de recunoaştere consacrate prin uz şi la fel de familiare tuturor claselor societăţii. Dar, dacă vrem să înţelegem adevărata natură a iluzionismului artistic şi teatral al timpului, nu este suficient să fi dovedit existenţa unui fond comun de accesorii şi să fi stabilit sensul lor figurativ familiar: mai trebuie încă să arătăm şi în ce sisteme de legătură, materiale sau intelectuale, se înserau ele şi cum, prin acest fapt, au dat naştere, în mod progresiv, unei transformări radicale a cadrului imaginar al oamenilor şi societăţilor între începutul lui Quattrocento şi mijlocul secolului al XVI-lea.

Trebuie să mărturisim că, din nefericire, istoricii artei dovedesc încă foarte adesea o dezarmantă naivitate cînd e vorba să definească Renaşterea. O carte de foarte mare tiraj ca *Istoria artei* de la Oxford este, în această privinţă, un dezastru. [23]

---

[22] Într-o dare de seamă recentă a unei curse de tauri, autorul a scris « este singura ceremonie care începe la ora anunţată, fără o secundă de întîrziere . . . Cursa este totodată un balet, un rit şi o alegorie. Iar lupta toreadorului şi a animalului simbolizează lupta dramatică a omului cu destinul . . . Lupta nu este un sport, ci o dramă. Taurul, /care/ încarnează în această dramă moartea şi fatalitatea, natura implacabilă a ceea ce trebuie înfruntat cu o graţie virilă, dar care va fi, pînă la urmă, victorioasă, nu poate să fie un obiect de milă ». Georges ROTWAND, în *France-Soir*, din 2 decembrie 1950. Cf. de asemeni, W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936: « Tehnica nouă este abia asigurată de primele sale realizări, că instanţele vitale ale individului, dragostea şi moartea, aspiră să se impună cu o nouă vigoare ».

[23] GOMBRICH, *History of art*, Oxford, 1950. Cf. în această privinţă următorul pasaj din lucrarea contelui L. de LABORDE *Rapport sur l'Exposition internationale de Londres en 1851*, Paris, 1856: « Din punctul de vedere al artei, lucrurile nu există decît pentru cel care a învăţat să le privească; fotografia ne-a învăţat multe asupra

Concepție a progresului linear al unei umanități văzute ca un corp mare, care se dezvoltă traversînd unele faze ale progresului; iluzie a unui realism al viziunii și al cunoașterii constituind scopul spre care înaintează, încet dar sigur, întreaga omenire: este filozofia spectacolului luminilor reînnoită sub forma sa cea mai simplistă. Și totuși, epoca noastră, care are sub ochi un fenomen cum este filmul, creație a unui nou limbaj plastic, este mai în măsură decît oricare alta de a ști că pictura, ca și teatrul, ca toate artele, este iluzionism, și că atît mijloacele cît și scopurile sale sînt legate de un anumit stadiu al societății, mai mult încă, de un anumit stadiu al cunoștințelor noastre teoretice și tehnice, ba chiar de măsura reacțiilor pe care un mod de viață, dedus dintr-o anumită înțelegere mecanică a universului, le impune unei colectivități. Omul care este obișnuit să trăiască și care măsoară distanțele cu pasul său nu are aceeași perspectivă asupra fenomenelor ca și cel care urcă în avion și circulă în mod obișnuit cu mașina. [24] Cred că cel mai bun procedeu pentru a face pe contemporanii noștri să înțeleagă mai bine care este natura fenomenului care asigură trecerea de la un sistem de reprezentare, cel al evului mediu, la un altul, cel al Renașterii, este să le vorbim

---

acestui punct. Portretele prietenilor noștri cei mai dragi, vederile orașelor noastre natale, ale promenadelor noastre preferate, chiar ale casei noastre, ne-au dovedit că nu le priveam niciodată, nici pe unele nici pe altele, căci le cunoșteam atît de puțin încît nu le-am recunoscut ». Numai mai tîrziu, tot cerînd fotografiei mînuite într-o anumită manieră confirmarea unei interpretări plastice tradiționale a universului, s-a ajuns să se considere că viziunea renascentistă și viziunea reală sau fiziologică se identificau.

[24] Atingem aici problema capitală a « distanței psihice » Cf. în această privință, remarcabilele lucrări ale lui M. LEENHARDT, *Do Kamo, La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris, 1947, și cartea mea, *Peinture et société*. În KERNODLE, pp. 29, 50, 105, 175, există, de asemenea, observații excelente asupra dublei valori a ecranului plastic: suprafața este totodată planul de care este legat spațiul figurat și un plan abstract care semnifică, prin el însuși, ceva simbolic.

de « montaj ». Numai credința în existența unui univers obiectiv așezat în fața omului ca un lucru stabil, căruia el se străduiește, de la origini, să-i afle din ce în ce, mai exact măsura, poate să împiedice pe cineva să admită analogia care există între elaborarea unui nou sistem de vizualizare plastic în Quattrocento și evoluția actuală a artelor, pictură și teatru, puse față în față. De la o generație la alta, oamenii interpretează decorurile și gesturile, reprezentarea sau figurarea pe ecrane plastice cu două dimensiuni, în funcție de un anumit număr de valori materiale și sociale schimbătoare. Dar nu numai nava, turnul sau fîntîna singure, izolate — adică morfologia — posedă în sine o semnificație și situează, imediat, pentru un grup de oameni dat, scena reprezentată: și alăturarea sau înlănțuirea semnelor comportă o valoare de semnificație convențională, dar absolut precisă, și constituie un sistem demn de a fi descris. Deci dacă vrem să ajungem la o înțelegere exactă a ceea ce a vrut să exprime o epocă, trebuie să studiem nu numai materialul simbolic, ci și sistemul de montaj pe care-l utilizează. Așa cum am procedat pentru a dovedi existența unui material de accesorii simbolice comun picturii și spectacolelor din Quattrocento, voi da aci cîteva dovezi asupra existenței unui raport imediat între procedeele de montaj ale picturii din secolul al XV-lea și evoluția teatrului, care ne duce de la Mistere la scena modernă. Așa cum a văzut și Kernodle, pictura a precedat teatrul, ea i-a furnizat, în mod incontestabil, baza soluțiilor care au dus la constituirea scenei baroce și clasice. [25] Cu toate acestea nu e just să credem că evoluția artei a fost atît de rapidă încît, ca să spunem așa, s-a încheiat în secolul al XV-lea.

---

[25] Despre importanța faptului că Renașterea a fost mai întîi o speculație figurativă, cf. M. SALMI, *Piero della Francesca e il palazzo ducale di Urbino*, Florența, 1945, p. 60. Nu s-ar putea disocia invenția și tehnica, dar cea de a doua urmează totdeauna pe cea dintîi. Cf. despre Urbino, Pasquale ROTONDI, *Il palazzo ducale di Urbino*, Urbino, 1950—1951.

Nici nu este adevărat că pictura a furnizat dintr-odată teatrului o formulă definitivă, din care, prin simplă aplicare de soluții absolute, ar fi evoluat scena, în secolul al XV-lea, prin cîteva compromisuri secundare cu tradițiile anterioare sau cu o viziune devenită realistă a lumii. [26] Voi arăta că, de fapt, e vorba de o interacțiune reciprocă a artei și a teatrului, acesta din urmă fiind considerat nu numai ca un fenomen literar, ci și ca un fenomen mai complex de actualizare a legendelor și a caracterelor.

Se va nota, în primul rînd, că întreaga evoluție a picturii ca și a teatrului devine de neînțeles atîta timp cît se admite existența unei formule științifice grație căreia s-ar fi descoperit, o dată pentru totdeauna, posibilitatea unei reprezentări veridice a lumii exterioare. [27] Mai e mult pînă ce pictura din Quattrocento va fi adoptat brusc un sistem unic și unitar de vizualizare. [28] O revizuire a « lecturilor » tradiționale ale picturii se impune. Iată cîteva exemple:

O celebră frescă a lui Masolino, din capela Brancacci de la Florența, reprezintă *Miracolele sfîntului Petru* — cu învierea Tabithei. Este una din operele tip, citată pentru a demonstra descoperirea bruscă a spațiului cubic și realist la începutul Reanșterii. Or, la o analiză mai atentă, nu te

---

[26] Cf. KERNODLE, pp. 52, 110.

[27] Perspectiva Renașterii a părut adevărată numai atîta timp cît postulatul lui Euclid a fost acceptat fără discuție ca corespunzînd înțelegerii noastre sensibile a universului, și pentru că o anumită viziune a lumii experimentale și a lumii reprezentate s-au dezvoltat una cu alta și una pentru alta. Cf. în această privință, remarcabilul articol al lui P.-M. SCHUL, *Le Thème de Gulliver et le postulat de Laplace. Journal de Psychologie*, 1947. Formula lui Brunelleschi codificată de către Alberti corespunde încă filozofiei din *Maison du berger* de Vigny, dar ea este inadecvată experienței umane din epoca lui Einstein.

[28] Cel care ar fi găsit mijlocul de a reprezenta în mod fidel lumea ar fi însuși « Dumnezeu »; eu cred totuși în valoarea privilegiată a anumitor sisteme care corespund unor structuri istorice mai durabile ale spiritului uman. Dar, mai ales, să nu ni se spună că opera de artă, nu este decît o fantasmagorie fără raporturi cu acțiunea.

poți alătura unei astfel de interpretări. Mai întîi, este fals că în această pînză domnește o unitate figurativă. Există cel puțin trei sisteme diferite de reprezentare și etalonare a spațiului. În primul plan, la dreapta și la stînga compoziției, figurează două scene de miracol reprezentate după o formulă de organizare spațială aproape identică: personajele sînt grupate în jurul unor edicule constituite din rame portante care lasă deschise cele două laturi întoarse spre spectator ale unui cub materializînd o scenă de interior. [29] În mod manifest, artistul a vrut să reprezinte aici, după un procedeu foarte răspîndit în generațiile precedente, în același timp interiorul și exteriorul unui edificiu. Prin acest fapt, el rămîne foarte legat atît de pictura gotică cît și de sistemul teatral al așa-ziselor *mansions* sau locuri din evul mediu. Evident, el figurează pe pînză un spațiu sau mai bine prin spații cubice, dar aceste spații nu reglementează ordonanța generală a pînzei. Cele două scene care reprezintă episoade ilustrînd caritatea sfîntului Petru nu ocupă, de fapt, decît cele două colțuri ale compoziției. De altfel, ele se înrudesc strict cu soluțiile contemporane ale unui Lorenzetti sau unui Broederlam. În centru, în schimb, se văd circulînd în piața publică un grup de burghezi florentini care nu par să vadă miracolele și care, de fapt, nici nu le văd. Ei sînt în alt spațiu mental, istoric și tehnic. Nu există nici o scară de măsură comună între ei și cele două episoade vecine. Or, cele două edicule pe jumătate deschise din primul plan reprezintă un spațiu teatral tradițional. Pentru a ne convinge de acest lucru și pentru a înțelege interpretarea contemporană a spectatorului, nu avem decît să privim anumite decoruri teatrale realizate încă în secolul al XVII-lea de către Machelot

[29] Atribuirea lui Masolino sau lui Masaccio a diferitelor părți ale capelei Brancacci este foarte contestată. Numai data contează aici. Asupra problemei reprezentării simultane a interioarelor și exterioare, cf. KERNODLE, p. 23 și planșele I și XII din cartea mea *Peinture et Société.*

pentru *Hôtel de Bourgogne*. Departe de a renega sistemul aşa-ziselor « mansions »[30], fresca Brancacci salvează esenţialul lor în momentul în care se schiţează în mod simultan o nouă soluţie geometrică, originală desigur, dar care nu deşteaptă încă nici un ecou vizual sau sentimental în spirite şi care singură nu poate să fie reţinută ca satisfăcătoare de către artist. Legătura profundă a compoziţiei este mult mai subtilă decît cea a unei pseudo-unităţi geometrice. În spatele personajelor centrale în plin relief, care nu sînt la aceeaşi scară cu figurile anecdotice din primul plan, să văd, în fine, în fund, conturate, în trăsături largi şi de loc în volum, casele unui oraş din evul mediu — se pare un colţ cunoscut al Florenţei — şi călugări care ies din aceste case şi circulă prin piaţă. Întreg acest fragment este tratat ca o pînză de fond. Decorul cade în unghi drept peste un platou pe care sînt aşezate oblic aşa-zisele « mansions » tradiţionale şi în centrul cărora se mişcă, la o altă scară, cîteva personaje anecdotice. În realitate, legătura celor trei părţi ale frescei nu este de loc geometrică sau structurală, ci figurativă. Tema este cea a caritătii: caritatea sfîntului, caritatea unei confrerii florentine cu care donatorul întreţinea fără îndoială relaţii, caritatea acestui donator însuşi şi a prietenilor săi. Fresca exprimă ideea că oamenii timpului circulă într-o lume pe de-a-ntregul scăldată de caritatea predicată de primii sfînţi şi reînnoită în fiecare zi de călugări.

Este deci evident că trebuie să părăsim ideea de a vedea în această operă-tip punerea în aplicare bruscă a unei formule de figurare unitară a spaţiului cubic. Ar fi de asemeni greşit să se creadă că Masolino a presimţit, printr-o viziune genială, întreg sistemul figurativ al teatrului modern şi mai ales principiul « pînzei de fond ». Noţiunea de spaţiu teatral unitar şi cubic este la fel de străină lui Masolino ca şi lui Brunelleschi. Scena

[30] Mansions: în teatrul evului mediu, fiecare din locurile acţiunii, reprezentate simultan pe scenă (n. tr.)

clasică şi barocă nu este inclusă în mod virtual şi necesar în formulele lor. Ea s-a desprins progresiv dintr-o mişcare de idei care s-a folosit desigur de experienţele lor, dar care le-a depăşit şi deviat într-o manieră imprevizibilă, dacă nu în funcţie de formele pozitive luate de către dezvoltarea materială, politică, socială şi mintală a generaţiilor următoare. Pentru artistul de la începutul lui Quattrocento ceea ce noi numim pînză de fond, prin referinţă la viitor, corespunde nu unei închideri a unui spaţiu scenic închis, ci unei prime încercări de a crea, din contră, un spaţiu neomogen de referinţă. Contemporanii asociau spectacolului realist de lucrări văzute la nivelul străzii sau pe o scenă, fonduri figurative cu două dimensiuni, evocatoare fără îndoială nu a cortinei sau pînzei de fond ale unei săli închise, ci a acelor spaţii plastice materiale şi familiare pe care le constituiau marile fresce murale prezente peste tot în jurul lor. Există amestecul de spaţiu şi obiecte reale cu spaţii reprezentate şi nesupuse legilor acţiunii, dar nu previziunea directă a naşterii spaţiilor scenografice — fiind bine cunoscut că formele ulterioare ale artei, teatrului şi literaturii au fost influenţate şi orientate de formulele neîncetat propuse de către artişti şi regizori înţelegerii mereu labile a generaţiilor.

Organizarea perfectă a cubului scenografic n-a fost realizată decît de regizorii din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. Un Masolino, un Masaccio, un Brunelleschi au deschis calea. Dar nu văd de loc ca operele picturii din Qattrocento să manifeste, în continuare mai multă rigoare decît cele dintîi încercări. În stilul unor Mantegna, Botticelli sau Bellini se găseşte acelaşi sistem de grupare a elementelor eterogene atît în ceea ce priveşte scara cît şi structura părţilor, în general asociate mai mult printr-o legătură analogică foarte suplă decît prin rigoarea sistemului de triangulaţie unitară a spaţiului. Această trecere nu se va face, în secolul al XVI-lea, decît încet, şi atunci cînd civilizaţia nu se va mai dezvolta în cetate ci în cabinete.

Voi mai cita, de exemplu, două opere celebre din mijlocul secolului. *Bătăliile* lui Uccello — mai ales cea care se află la Londra — arată bine această juxtapunere a mai multor sisteme diferenţiale de triangulaţie a spaţiului. În primul plan, cavalerii se precipită unii împotriva altora pe un veritabil « podium de scenă », anterior cu un secol adevăratului teatru. Nici o limitare precisă nu este de altfel, nici la dreapta, nici la stînga. Scena principală este limitată în adîncime de către un fel de friză de verdeaţă decupată, în timp ce ultimul plan, la rîndul lui, este conceput ca un decor scoţînd în relief nu profunzimea şi unitatea unei scene cubice, de neconceput în epocă, ci suprapunerea episoadelor. [31] Este greşit, desigur, să se spună că succesiunea episoadelor a fost alungată din pictură în Quattrocento. Chiar şi portretele păstrează această noţiune vie a pluralităţii sistemelor caracteristice şi a eşalonării lor în timp. [32] Dovadă, dubla imagine a soţilor Montefeltro, pe care am analizat-o deja şi care furnizează, de asemeni, un remarcabil exemplu de combinare în prim plan a unui platou de defileu şi, în fund, a unei viziuni îndepărtate, fără planuri intermediare. Nu neg, desigur, că nu se află exemple de *figurare cubică* omogenă în pictura secolului al XV-lea european: *Fecioara Cancelarului Rolin* de Van Eyck, de Witz şi anumite opere italiene ca *Cina* lui Andrea del Castagno. Totuşi, ai sentimentul că nu e vorba

---

[31] *Bătăliile* lui Uccello se află la Paris, Londra şi Florenţa. Întrepătrunderea sistemelor nu rezultă numai, cum a crezut dl. Kernodle, din pluralitatea liniilor, ci şi din faptul că reprezentarea formelor prin culoare nu coincid cu sistemele de triangulaţie liniară. Se neglijează prea mult, în general, culoarea şi există tendinţa să se considere documentele fotografice echivalente cu operele pictate.

[32] Portretele din Quattrocento sînt adesea tratate ca prim planuri detaşate din cadru, iar fondurile dau adesea nu o încadrare realistă figurilor, ci un fel de atribut simbolic personajului. Astfel sînt compoziţii celebre ca *Fecioara slăvindu-l pe pruncul Isus* de Filippino Lippi de la Uffizi. Cf. şi chiar pînza lui Ingres, *Mademoiselle Rivière* de la Luvru.

aici decît de o formulă, printre altele, încă puţin teoretică, folosită total, din cînd în cînd, ca multe altele — de exemplu, spaţiile curbe ale lui Fouquet, — dar care nu constituie de loc regula de aur, reunind toate sufragiile.

Nu este just deci să se spună că pictura secolului al XV-lea italian a furnizat teatrului şi figurării din secolul al XVI-lea un cadru gata găsit, pe care regizorii se străduiesc numai, cu stîngăcii şi ezitări, să-l pună în vigoare în mod uniform în timpul generaţiilor următoare [33]. Am arătat de altfel, cum figurarea cubică şi pînza de fond, segregaţia planurilor şi veduta, procedee de alegere combinate din Quattrocento, au dus la o reprezentare diferenţială a spaţiului, iar nu la o figurare cubică unitară. Există o legătură strînsă între toate formele de expresie ale unei epoci. Am astăzi certitudinea că ciclul de la Arezzo este figurare, pe un zid şi cu procedeele frescei, nu a unui vis interior al lui Piero, ci a unei scene văzute. [34] Pe lîngă aceasta, *Legenda crucii* figurează printre acele *Sacre Rappresentazioni* florentine şi posedă nu numai o valoare pitorească şi edificantă, ci şi semnificaţie politică imediată. Constantin este împăratul creştin în care se regăseau cu oarecare complezenţă stăpînii zilei, de la Medici la Montefaltro. Pentru a-şi stabili dominaţia, tiranii din Quattrocento se asimilau cu plăcere marilor oameni ai istoriei, iar spre mijlocul secolului al XV-lea un vag parfum de cruciadă plutea în jurul tuturor curţilor princiare din Europa, de la Gand şi Dijon la Urbino şi

---

[33] Asupra problemei spaţiului curb, cf. apendicele cărţii mele *Peinture et société*. După lucrările lor. PANOFSKY şi John WHITE, este inadmisibil să se menţină iluzia unui spaţiu omogen şi cubic corespunzînd experienţei umane normale şi care ar fi fundamentul figurării teatrale clasice.

[34] Cf. D'ANCONA ... I, p. 259, Dl. Mario SALMI a dovedit de asemeni că aşezarea reprezentată în colţul *Descoperirii şi identificării Crucii* era Arezzo. Cred că o carte recentă a lui BORRA, despre Piero — care atribuie geniului său caracterul unui fel de experienţe mistice — constituie ultimul cuvînt al contrasensului estetic.

Florența. Prin intermediul liturghiilor civile, prinții incitau imaginația popoarelor și dădeau cu plăcere Papalității gajuri facile ale bunei lor voințe. Un studiu asupra vizualizării miturilor politice și sociale din Quatrocento rămîne de făcut, dar nici o greșeală n-ar fi desigur mai gravă decît aceea de a ne imagina că dezvoltarea artei și aceea a teatrului au fost produsele unei interpretări pur teoretice a universului.

Iluzionismul Renașterii are o bază de conduită mai mult decît una de intelectualitate abstractă. El se sprijină pe spectacolul cotidian al străzii, pe aspirațiile celor puternici ca și pe speculațiile erudiților. Aș vrea să se simtă tot ceea ce aceste forme elevate de activitate a oamenilor datoresc ciclului anual al cortegiilor, Intrărilor, ceremoniilor care adună în cetate, actori sau spectatori, întreg poporul. Cînd florentinii asistau la serbările din ziua sfîntului Gheorghe sau de sfîntul Ion, plăcerea lor era foarte complexă: ei admirau îndemînarea actorilor și găseau în ea o plăcere analogă celei pe care o oferă astăzi o cursă ciclistă. Încadrați în nenumărate confrerii, ei aveau desigur și sentimentul eficacității riturilor ca și pe cel al valorii morale și mistice a acelor reprezentații. În ce-l privește, un Lorenzo de Medici știa bine că nu era zadarnic să organizeze și să orienteze imaginațiile populare: nu disprețuia să participe el însuși la elaborarea marilor cicluri plastice și a operelor literare pentru a pregăti calea influenței sale asupra poporului. Machiavelli, la fel ca și Sacra Rappresentazione, este o cheie pentru explicarea artei și a teatrului din Quattrocento.

Cred acum că trebuie să insistăm asupra transformării profunde care intervine, spre începutul secolului al XVI-lea, în locul rezervat serbărilor — și mai ales poporului — în spectacolele în care se manifestă idealurile cetății. Secolul al XV-lea a cunoscut o mare dezvoltare a liturghiilor populare, mai ales în Italia. Niciodată materialul alegoric și mașinile n-au jucat un asemenea rol în viața socială: în jurul maiului florentin gravi-

tează dezvoltarea artei, a gîndirii, a literaturii.[35] Liturghiile tradiționale și civice constituie, în secolul al XV-lea, terenul de întîlnire privilegiat al cetățenilor. Se pare că faimoasa teorie sociologică a libertății își găsește aici una din cele mai remarcabile aplicări ale sale: liturghia civilă constituie legătura vie între stăpînii pămîntului și supușii lor, după cum odinioară liturghia religioasă fusese legătura vie între Biserică și popoare. Da, dacă putem caracteriza ultimele secole ale evului mediu ca epoca liturghiilor semi-laice, puternic influențate de către tradiții care urcă spre epocile păgîne, secolul al XVI-lea marchează, din contră, o cotitură. La Florența, spre 1430, nu se numărau mai puțin de douăzeci și două de mașini cu ocazia marilor procesiuni de sfîntul Ion, fiecare mașină implicînd un întreg « număr » jucat de către numeroși actori și repetat la fiecare răspîntie. Or, se pare că poporul se pasiona întratît pentru aceste ritualuri — care puteau să cuprindă turniruri sau vînători, cum se vede din tablourile lui Uccello — încît puternicii zilei s-au alarmat. Mulțimea intra prea mult în joc, ea acorda prea multe sensuri figurațiilor care i se ofereau, ea făcea cu prea multă plăcere aplicații aluzive la timpul prezent, iar noi știm că ea manifesta uneori și că la Veneția, în toate timpurile, marile cicluri au fost reglementate și reduse cu severitate. La sfîrșitul secolului, nu se mai numărau în orice caz, chiar la Florența, decît zece « *Edifizzi* », iar numărul lor a fost redus la patru în 1514, cu ocazia sărbătorilor primăverii. Era vorba, pe lîngă aceasta, de « Triumfuri », mai puțin provocatoare pentru poporul de rînd și mai edificatoare. Din acest moment datorează succesul formelor care triumfă în arsenalul Contra-Reformei: celebrele pînze ale lui Rubens de la Muzeul Luvru sînt punctul final al acestor noi spectacole care au stat la baza marii evoluții a artei și teatrului Renașterii. În realitate, tra-

[35] Nu pot decît să indic, în privința acestui subiect, lucrările lui A. VARAGNAC.

diția marilor liturghii simbolice jucate în fața mulțimii [36] dispare, iar ultimele lor ecouri nu se mai regăsesc în cortegiile Camerelor de Retorică și în Intrările regale sau princiare [37].

Arta și teatrul, legate atît de textul scris și imprimat cît și de spectacolul străzii, continuă între timp, să-și unească eforturile în alte domenii în care se elaborează noi stiluri care nu sînt numai aplicarea unor formule teoretice dar care prin dezvoltarea numai a unora din posibilitățile deschise de către arta secolului al XV-lea, conduc la creația scenei teatrale moderne și la diferențierea Clasicului și a Barocului.

Și aici Vasari furnizează o indicație care n-a fost utilizată. Este în legătură cu Peruzzi, despre care el spune că a fost ca și Brunelleschi, autorul unui nou stil de figurare teatrală. [38] Este ușor de

---

[36] Asupra trecerii de la Sacra Rappresentazione la Triumf, cf. D'ANCONA .... I, pp. 228, 255—257, 306 și 518. Asupra unui Triumf al lui Paul-Emil, cf. *Viața* lui Granacci. în VASARI (de asemeni suprimată din edițiile curente). Cele patru Triumfuri din 1514 sînt cele ale lui Cezar, Pompei, Octavian și Traian, adică generozitate, libertate, pace și dreptate (acestea și la Delacroix). Se trece de la ritul colectiv la alegoria morală pusă în serviciul Principelui. Într-o altă direcție, se vede profilîndu-se decorul *Pastoralei*, și al *Intermediului*. Asupra lacrimilor vărsate de către mulțime, cf. D'ANCONA ... I, p. 280.

[37] Materialul acumulat de către KERNODLE asupra Intrărilor este infinit de prețios și constituie revelația lucrării sale. Dar faza decisivă a evoluției se plasează în secolul al XV-lea și nu într-al XVI-lea și, pe lîngă aceasta decoratorii din secolul al XVI-lea participă încă la dezvoltarea principiilor moderne ale vizualizării miturilor, în loc să aplice pur și simplu formule odată pentru totdeauna fixate de către pictură.

[38] Textul este în VASARI, Viața lui Peruzzi, ed. Milanesi, IV, pp.589—611, Florența 1879. Cf. de asemeni D'ANCONA ... II, 102, 123 și mai ales I, p. 503, unde se găsesc citați cei care, odată cu Peruzzi, au fost considerați de către oamenii din secolul al XVI-lea ca marii decoratori ai scenei moderne: Indaco, Franciabigio, Ridolfo, Ghirlandaio, Granacci, Soggi, Lappoli, Tribolo, S. Gallo, A. del Sarto, Gherardi, Genga. Sodoma, Franco, Ammannati, Salviati, T. Zuccaro, Bronzio, Buontalenti. Cf. documentele grafice în KERNODLE ..., p. 176 și mai ales în V. MARIANI, *Storie della scenografia italiana*, Florența 1930.

ştiut prin ce anume Peruzzi a rupt într-adevăr cu tradiţia deschisă de Brunelleschi şi dezvoltată prin Cecca. Peruzzi este autorul decorului primelor comedii ale lui Terenţiu şi al renumitei *Calandria* a cardinalului Bibienna. Concomitent, se vede aici schimbîndu-se modul de figurare şi repertoriul, ceea ce confirmă imposibilitatea de a separa înţelegerea faptelor din istoria teatrului, de cele din istoria literară şi din istoria artei. Lucrări recente ne-au dezvăluit, de altfel, sensul real al cîtorva panouri celebre a căror atribuire rămîne nehotărîtă, dar care aparţin, în orice caz, cercului lui Laurana şi al lui Piero şi care se leagă de Urbino şi de Florenţa — după Vasari regină a tehnicii intarsului sau marchetăriei lemnului. D-nii Salmi şi Krautheimer ne-au adus la cunoştinţă că pictorii au furnizat uneori modele — ca Botticelli cu celebra sa *Pallas* care a servit de stindard într-un turnir — pentru opere inspirate din liturghii civile, pe care tocmai le-am descris şi pentru opere de intarsiere. Dar ei ne-au făcut cunoscut, de asemeni, că unele din aceste panouri — păstrate în modele la Urbino şi la Baltimore şi transpuse la Urbino în intarsiere — prefigurau în mod exact cadrul viitoarei scene clasice, cubice şi strict unitare. Dl. Krautheimer a dovedit, de asemeni, că aceste panouri constituiau decoruri-tip ale scenelor de comedie şi tragedie şi că trebuie să le privim, începînd din 1460, ca prima versiune a nenumăratelor planşe gravate, de-a lungul întregului secol al XVI-lea, de numeroşii interpreţi ai lui Vitruviu.[39] Astfel se stabileşte adevăratul raport între speculaţia figurativă din Quattrocento şi dezvoltarea plină de viaţă, în secolul al XVI-lea, a teatrului, artei şi literaturii moderne.

---

[39] R. KRAUTHEIMER, The tragic and comic scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino panels, *Gazette des Beaux-Arts*, 1948, Cf. de asemeni cartea dlui SALMI, despre *Urbino* şi textul lui VASARI despre marchetărie — intarsiatura — în *Discursul preliminar* al operei sale, consacrat tehnicilor.

O nouă societate conducătoare, doritoare să se detaşeze de mulţime îşi organizează plăcerile, înţelegînd că autoritatea poate să se exercite fără ca stăpînii lumii să se amestece în piaţa publică cu supuşii lor. Deţinătoare a culturii şi a ştiinţei, ea se refugiază, mai întîi, în săli şi palate, ba chiar în grajduri şi manejuri, pentru a-şi organiza spectacolele. De aici, cele dintîi decoruri ale lui Peruzzi, din care n-a rămas decît descrierea, luminată de către publicarea, atît de frecventă a scenelor-tip gravate în secolul al XVI-lea. Se ajunge, în acelaşi timp, la decorul standard şi la decorul închis, adică la scena modernă. Spectacolul străzii, totdeauna mai mult sau mai puţin asociat cu cortegiul, cedează locul spectacolului de interior. De aici decurge necesitatea spectacolului centrat şi a spaţiului unic; viziunea pitorească şi acţiunea regresează în profitul analizei sentimentelor delicate. Nu se mai descrie, nu se mai reprezintă episoade numeroase, se studiază în toate amănuntele inima omenească. Se elaborează un întreg nou limbaj, atît al gesturilor cît şi al decorului. Se intră într-o nouă epocă, atît a teatrului cît şi a picturii.

Este sigur că o atît de mare revoluţie care, în forma sa cea mai desăvîrşită, implică faimoasa regulă a celor trei unităţi, realizate cu rigoare de către teatrul francez clasic, nu s-a putut face fără reticenţe. Instaurarea, în întreaga Europă, a unei noi forme de stat, Statul-serviciu care se lipseşte de aclamaţiile mulţimii, şi transformarea societăţii, din cavalerească şi sportivă într-o societate intelectuală, contribuie mult la triumful noilor formule. Cu toate acestea, rezistenţele sînt nete. Se vede, pe de o parte, precizîndu-se concepţia scenei închise, cubice, un fel de cutie închisă, microcosm imuabil în care se reflectă universul; iar pe de altă parte ce nostalgie trezeşte vechea formulă a reprezentaţiilor prin episoade, implicînd nu concentrarea ci desfăşurarea faptelor în timp ori juxtapunerea lor pe suprafaţa fixă a ecranului. Ataşamentul generaţiilor la trecutul lor
313 este atît de puternic încît biserica catolică îl va

folosi pentru a înfrîna masele şi totodată a consacra progresul spiritului modern care implică concentrare şi analiză. Ea va tolera peste tot figurările şi maşinile; va susţine în Spania Auto-Sacramentul care este cea din urmă formă a marilor jocuri medievale; fie că e vorba de Intrări solemne, turniruri, cortegii, de Pastorală, pretutindeni unde va fi util să se menţină contactul cu mulţimea, se va recurge la formele tradiţionale ale prezentării.[40] Din contră, cubul scenografic va triumfa de fiecare dată cînd va fi vorba să se pună în acţiune, într-un interior limitat, un aspect al noii cercetări care pasionează generaţiile şi care are drept obiect spiritul omului.

Atunci se va realiza încet, fără să se poată spune care din doi a impus celuilalt caracterul său[41], dezvoltarea sălii şi a scenei, dublu cub închis, în care părţile stau faţă în faţă. De acum înainte nu mai este posibilă înţelegerea fără considerarea acestui cuplu sală-scenă în care se regăseşte cuplul artist-public, după cum nu putem înţelege arta în secolele al XIV-lea şi al XV-lea fără a lua în considerare faptul sezonier al spectacolelor neteatrale care furnizează artei materia invenţiei sale. Cultura clasică construieşte scena care corespunde viziunii sale determinate despre lume. Ea vede omul ca pe un microcosm, în care se reflectă, în esenţa sa, întreaga aventură umană, concepută din ce în ce mai mult ca o aventură intelectuală. Centrul interesului este de acum omul, iar nu visul lui Dumnezeu.[42] Se renunţă a se reînnoi

---

[40] P. FRANCASTEL, La Contre-Réforme et les arts en Italie à la fin du XVI[e] siècle, *Société d'Etudes italiennes*, 1949. Cf. p. 139 ş. c. ale acestui volum.

[41] Hénène LECLERC. *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. L'évolution des formes en Italie, de la Renaissance à la fin du XVII[e] siècle*, Paris, DROZ, 1946. Cf. de asemeni recenzia făcută de R. BONNOT în *Année sociologique*, 1948—1949, p. 531, despre această carte şi despre studiul lui D. FREY, *Zuschauer und Bühne*.

[42] Cf. Viziunea Sfîntului Augustin de Botticelli, fragment din predela altarului sf. Barnabé, păstrat la Uffizi: copilul vede universul reflectat într-o picătură de apă. Cf. arti-

prin rituri amintirea unor episoade în care se rezumă istoria legendară a umanității, pentru a se angaja pe drumul unei interpretări din ce în ce mai riguroase a valorilor individuale. Teatrul și modul de figurare clasic au fost create în mod simultan. Cu toate acestea, nu s-ar putea subestima puterea curentului figurativ care, prin mașini și prin pictura iluzionistă a fundalurilor introduce miraculosul pînă la scena clasică. Prin decorul imaginar, prin abundența accesoriilor, prin reintroducerea derulării episoadelor cu ajutorul mașinilor, Barocul va menține, spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, în cadrul închis al scenei clasice, tradiții atît de puternice încît ele luptă încă pe plan intelectual, în plin secol al XVIII-lea, cu mișcarea luminilor. Conflictul dintre Baroc și Clasic, materialmente vizibil în istoria scenei moderne, ilustrează în fapt coexistența în lume a unui sistem de vizualizare tradițională și a unui sistem inedit, la fel după cum secolul al XVII-lea este, în același timp, cel al raționalismului și al comediei balet, al jansenismului și al lui Bayle. Unul din curente ține spre propaganda și menținerea valorilor stabilite, celălalt ține spre cunoaștere. De la Montaigne la Flaubert, se văd clădindu-se, urmînd expresia acestuia din urmă, noi orizonturi sentimentale, care n-au alt domeniu și altă limită decît inima omului. Antica opoziție a pămîntului cu cerul, dublu aspect al unei realități unice, slăbește. Natura opusă Omului înlocuiește pe Dumnezeu, înglobînd în gîndirea sa universul. Omul se consideră el însuși, bucuros, ca un actor pe scena lumii. Această metaforă traduce, timp de generații, o atitudine intelectuală și morală care justifică forma luată de către teatru în sensul material și figurat al termenului. Bazate pe descoperirea de noi orizonturi geografice, de noi mijloace tehnice de acțiune, care

---

colul citat al lui P.-M. SCHUHL, despre *Mitul lui Gulliver*. Nu spun că noile generații ar fi fost necredincioase, spun că ele și-au adaptat credința lor la raționalism așa cum
315 și-o asortaseră odinioară la tradiționalismul păgîn.

le dau perspective inedite asupra naturii ca și asupra omului, generațiile «moderne» instituie o nouă cultură, o «paideia» care sfîrșește prin a le da stăpînirea materială asupra naturii. Ele deduc de aici o nouă judecată asupra Omului, plasat în centrul universului și a cărui acțiune practică se dezvăluie mult mai independentă față de destine decît s-ar fi crezut. Este deci un nonsens să se creadă că scena cubică, și limitată la un decor unic aproape abstract, constituie o reducere a posibilităților oferite de către teatrul medieval, după cum este o eroare a se crede Clasicul, sub orice formă ar fi, o reducere a posibilităților Barocului. Cele două curente sînt legate de moduri de gîndire cu totul distincte. Dar trebuie să constatăm că nu Barocul este acela care aduce în secolul al XVI-lea elementele originale ale gîndirii și acțiunii sale. Prin Baroc, o întreagă categorie a umanității salvează ceea ce poate fi salvat din tradiții, de teama consecințelor deschise de către raționalitatea modernă care se exprimă în Clasicism. Între Clasic și Baroc nu este o diferență de grad sau de prezentare, este o diferență de natură. Cele două forme corespund unor sisteme diferite, din punct de vedere intelectual și istoric, de înțelegere, de vizualizare și de exprimare a universului.

Ar fi necesar să dispunem de un bogat material de documentare pentru a arăta, etapă cu etapă, cum secolul al XVI-lea a pregătit dubla formulă a grandioasei puneri în scenă baroce și a scenei cubice restrînse — în care se inserează un spectacol de analiză sobră. S-ar vedea, fără îndoială, cum pictura urmează dezvoltare paralelă care o conduce, pe de o parte, la Poussin — construind cutii în întregime închise, cărora le așază pe unul din pereți un ochi pentru a studia, printr-o spărtură; jocul luminilor pe păpuși, luminate de o rază de lumină — și, pe de altă parte, la toți marii decoratori baroci, de la Rubens la Rembrandt și la Tiepolo.

Nu mă gîndesc să neg valorile baroce, nici rolul lor în istoria formelor și ideilor din epocile moder-

ne. Cred numai că este o eroare a le considera ca o forță nouă care apare dintr-o dată la sfîrșitul secolului al XVI-lea, ca și a le asimila cu o formă permanentă a spiritului. În ambele cazuri, devine de nerezolvat problema nașterii scenei teatrale moderne influențate de înțelegerea rituală și activă a lumii ca și de interpretarea rațională a universului și care nu se explică decît prin evoluția treptată a mai multor generații. Mi se pare sigur, cu toate acestea, că cel puțin în teatru, formula clasică este aceea care constituie cea mai mare noutate și care modelează scena-sală tradițională, în care se inseriază, pînă la urmă, pînă și spectacolul baroc.[43]

Cred că am demonstrat că dezvoltarea scenei teatrale moderne în secolul al XVII-lea nu putea să fie privită ca rezultînd din împrumutul unei formule «realiste» elaborate de pictura secolului precedent. Faptele din istoria teatrului și artei exprimă în mod egal și paralel judecățile implicate și explicite ale contemporanilor. Pe de altă parte, schimbarea atitudinii societății nu este nici bruscă nici absolută, iar progresul noilor limbaje reflectă această înaintare ezitantă a gîndirii moderne. Se poate considera drept o realizare faptul că, într-o primă epocă, pictura este aceea care deschide calea noilor experiențe. Ea materializează, cea dintîi în cursul lui Quattrocento, posibilitatea de a crea un sistem de figurare geometrică inedit, chiar atunci cînd își împrumută materialul de la practica curentă a serbărilor și a jocurilor mult mai înfloritoare în acel moment decît teatrul propriu-zis. În schimb, în secolul al XVI-lea, de departe, teatrul este acela care va fi superior și va realiza, pînă la urmă,

---

[43] Fac aici apel la cercetări asupra incorporării, spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, a mașinăriei rezultate din nuvola în scena cubică triumfătoare. De aici se nasc forme noi: Opera, Baletul, în secolul al XVII-lea. Evoluția continuă pînă la începutul secolului al XVIII-lea. Atunci evoluția scenei moderne este încheiată.

compromisul între figurarea născută din tradiţiile antice, concepţiile spaţiului unitar şi abstract născute din spiritul ştiinţific modern şi tradiţiile miraculoase ale spectacolului popular. El materializează atunci, în cuplul solidar scenă-sală concepţia ideală a microcosmului-macrocosmului care constituie fondul filozofiei din epocile moderne. Între ele două, secolul al XVI-lea apare ca o perioadă în care cele două tendinţe se confirmă fără să se înfrunte sau să se contopească.

Studiile următoare ar trebui să se îndrepte, acum, asupra detaliilor acestei evoluţii şi, mai ales, asupra cîtorva mari domenii neglijate, ca teatrul elisabetan şi în special teatrul spaniol; ca şi asupra sculpturii populare baroce din Spania şi sud-vestul Franţei în care se găsesc dovezi ale supravieţuirii, pînă în plin secol al XVII-lea, a rolului confreriilor în păstrarea anumitor forme de vizualizare, care întreţin pietatea şi formele de gîndire tradiţionaliste.[44]

Dacă vrem să înţelegem legăturile dintre Baroc şi Clasic, ca şi pe cele ale teatrului şi artei în societate, trebuie în orice caz să pornim în căutarea obiectelor materiale care ne-au păstrat amintirea accesoriilor şi a ceremoniilor care au servit drept prim model atît al scenei cît şi operelor de

---

[44] Am lăsat de o parte cele două vaste domenii pe care le constituie teatrul elisabetan şi teatrul spaniol. În legătură cu cel dintîi, dl. KERNODLE are mari merite, mai ales prin noţiunea de scenă în aer liber. Dar cu toate acestea, dacă Shakespeare este modern, el este prin analiza sentimentelor şi prin poezie, iar nu prin tehnica punerii în scenă care prelungeşte formulele mixte şi « procesionale » ale sfîrşitului de ev mediu: reducere simbolică a locurilor şi amintire a spectacolelor-cortegii, cu maşini şi teatre bufone ambulante. Cît priveşte teatrul spaniol, sîntem necrezut de săraci în acest domeniu. Totuşi, sîntem încă în prezenţa unei formule a spectacolului cu episoade. Asupra sculpturii populare baroce, cf. José URANGA GALDIANO, *Retablos navarros del Renacimiento*, prezentare de Manuel Gomez Moreno, Pampeluna, 1947, Se află aici un domeniu vast care se întinde în Spania pînă în Flandra şi care, în sud-vestul Franţei, a lăsat opere remarcabile de la Figeac şi Villefranche-de Rouergue la Carcassonne şi Perpignan.

artă. Nu s-ar putea continua să se facă istoria artei și istoria teatrului în afara vieții. Dramaturgii și artiștii au reprezentat lucruri văzute, ei nu ne-au lăsat opere pure de imaginație. Din această cauză, materialul operelor lor este semnificativ fiind cheia oricărei interpretări reînnoite a marilor concepții ce se degajă din creațiile multiple ale unei epoci.

Sper să fi arătat felul în care dezvoltarea figurării plastice și evoluția teatrului constituie fenomene inseparabile și care se interferează pe întreaga durată a secolelor al XV-lea și al XVI-lea. Oamenii Renașterii nu creează forme literare sau plastice pornind de la concepții pur teoretice și nu își toarnă niciodată gîndirea în cadre fixe odată pentru totdeauna. Sistemele de reprezentare plastică ale Renașterii ca și sistemul său de vizualizare teatrală sînt produsele simultane ale unei întregi societăți care caută să înțeleagă tot atît cît caută să exprime. Există o interacțiune între diferitele sisteme de semne precum și între artiștii care exprimă și publicul căruia i se adresează și care se clasează pe categorii în funcție de moravuri și de capricii. Atît materia cît și forma operelor plastice, literare sau științifice se schimbă după natura grupurilor active dintr-o societate dată. Reducerea la cubul geometric a scenei teatrale moderne merge mînă în mînă cu rafinamentul unei culturi speculative infinit mai puțin populare decît cea a evului mediu. Tot ceea ce este decor, mașinărie, arată rezistența unei tradiții populare și medievale care supraviețuiește pînă la romantism. Nu există semnificație și expresie decît în funcție de necesități și convenții colective. Pictura, arta, teatrul sub toate formele sale — și aș prefera să spun spectacolul — vizualizează pentru un timp dat nu numai temele literare și legendele, dar și structurile societății. Nu forma este aceea care creează gîndirea și expresia, ci gîndirea, expresie a conținutului social comun al unei epoci, este aceea care creează forma. Și, de altfel, este imposibil să se înțeleagă deplin semnificația unui limbaj dacă se face ab-

stracție de cunoașterea altor limbaje contemporane. Numai prin aceasta se poate discerne ceea ce aparține mecanismelor expresiei tehnice și ceea ce este produsul cu adevărat original al activităților individuale și sociale pentru un timp și un mediu date.

Journal de Psychologie, 1953

NOTE ASUPRA ORIGINII CARULUI: « SIMULACRELE » RENAȘTERII

De la publicarea acestui studiu în revistă, atenția mea a fost atrasă asupra cîtorva texte care aruncă o lumină nouă asupra originii diferitelor obiecte sau mașini utilizate în mod paralel în liturghiile și în arta din Quattrocento.

Este vorba, în primul rînd, de car, care, de la *Triumfurile* lui Petrarca la dipticul lui Piero della Francesca, la *Canti carnavaleschi* ale lui Lorenzo de Medici și la nenumărate compoziții figurative, se regăsește peste tot. Suportul material al acestui obiect figurativ prin excelență este *carroccio* al cărui rol a fost precizat, în urmă cu mai bine de un secol, de către A. Fumagalli în a sa istorie a Milanului. În epoca Comunelor, fiecare cetate poseda un car cu patru roate pe care trupele îl duceau în campanie și care în timpul luptelor servea de punct de reper și de adunare Era mai mare decît un car obișnuit: era acoperit cu o ștofă în culorile cetății și tras de una sau două perechi de boi de asemeni acoperiți de o ștofă în aceleași culori. În mijlocul carului se ridica un catarg cu o cruce; el purta unul sau două stindarde cu emblemele cetății și un clopot. Pe car, luau loc un anumit număr de gornișți care, cu instrumentele lor, dădeau semnalul de plecare-de oprire. În jurul carului se strîngeau grupurile de soldați de elită. Cu clopotul se dădea semnalul de bătălie și se chemau trupele angajate și dispersate. Firește, pierderea acestui *carroccio* constituia cel mai grav dezastru. În timp de pace, el era păstrat cu grijă în biserica

principală a cetății, de unde nu ieșea decît în rare ocazii solemne. El purta nume după cetăți: Berta și Bertazzola la Cremona și Padova, Gaiardus și Bruira la Cremona, Regelium și Biancardo la Parma. A apărut pentru ultima dată, la Pavia, în 1330 cu rol militar și ca simbol al unei comunități municipale. De fapt, el joacă rolul stindardului, dar trebuie de asemeni să ne gîndim la existența, în anumite cetăți din nord, ca Liège, a unor construcții simbolice așezate în centrul comunității umane ca reprezentative a suveranității lor: «perron»-ul din Liège a fost distrus de către burgunzi în ziua cuceririi, dar el a materializat, ca și în alte cetăți de pe Meusa, independența orașelor în secolele al XIV-lea și al XV-lea. Aici o piatră dominată de o coloană și de un con de pin, în Italia o instalație mobilă. În nord, perron-ul este împrumutat de la episcop și semnifică proprietatea pămîntului, implantarea cetății; în Italia, carul nu proclamă drepturi spirituale, ci forța. Fără îndoială în Italia s-au transmis unele tradiții ale Antichității, și, în spatele *carroccio*-ului comunelor lombarde se află carul antic al triumfului roman.

Or, dacă ne raportăm la aceste texte vechi, găsim, mai ales în Tacit, cîteva indicații foarte prețioase pentru a stabili deplina semnificație a mașinii noastre. Descriind, în cartea a II-a a *Annalelor*, onorurile închinate lui Germanicus, Tacit ni-l înfățișează în carul său, înconjurat de cei cinci copii ai lui; el spune mai cu seamă că erau mînați în fața carului: *spolia*, *captivi*, *simulacra montiu*, *fluminum*, *prealiorum*. *Simulacra* se traduce în general prin imagini. Cred mai degrabă că unor modele reduse a căror tradiție au păstrat-o pînă în zilele noastre superstructurile carelor de carnaval, le erau adăugate banderole figurative. Se află, de altfel, în prima compoziție a *Triumfului lui Cezar* de Mantegna de la Hampton-Court, o veritabilă restituire a textului lui Tacit. Dacă prizonierii mergeau pe jos, capturile și prăzile
 erau desigur strînse în care, îngrămădite cu «si-

mulacrele» locurilor unde fusese cîştigat triumful. De altfel aceste care nu erau oare reproducerea movilelor triumfale ridicate pe loc de către soldaţii învingătorului, după cum ne spune acelaşi Tacit atunci cînd ne descrie, cîteva pagini mai sus, marea victorie a lui Germanicus asupra lui Arminius pe malurile Weser-ului? În orice caz, este sigur că obiectele figurative ale artei italiene a secolului al XV-lea utilizează elemente reale purtătoare de semnificaţii, anterioare integrării lor în imagine. Voi arăta, de asemeni, într-o zi, cum hulubele nuvolei pornesc la fel din tradiţia antică ca şi carul. Este vorba de *feretrum*, targă pe care se duceau morţii la mormînt. *Feretrum* a dat racla *(fierte)* în evul mediu, bustul relicvar al sfîntului substituindu-se cadavrului împodobit sau îmbălsămat. Mai tîrziu, au fost purtate cu ceremonie în cortegiu casete de toate formele, apoi statui inerte sau animate de mişcare, ca nuvola. Această targă este un obiect figurativ care trebuie adăugat celorlalte.

II. SĂRBĂTĂOAREA MITOLOGICĂ ÎN QUATTROCENTO. EXPRESIE LITERARĂ ŞI VIZUALIZARE PLASTICĂ.

O foarte frumoasă expoziţie organizată în 1949 la palatul Strozzi, în Florenţa, a materializat interesul din ce în ce mai mare pe care erudiţii îl acordă figurii lui Lorenzo de Medici.[1] Din an în an, avem tot mai mult dovada rolului deosebit pe care l-a jucat în epoca sa. Ne este cunoscut cu întreaga sa curte de poeţi, de artişti, de muzicieni, de curtezani, şi este evident că a ocupat un loc excepţional ca iniţiator al gustului în epoca decisivă a Renaşterii.

S-a pus întrebarea, uneori, dacă nu a existat puţin tendinţa de a se exagera rolul lui Lorenzo. Îmi pare chiar că există tendinţa de a se supraestima, poate în general, rolul oficialităţilor şi al cercurilor de la curte în mişcarea care a dus la o transformare nu numai a artei şi a inteligenţei, dar a structurii economice şi sociale a Occidentului[2] Se continuă să se scrie cam prea mult

---

[1] Cf. Catalogul acestei expoziţii, *Lorenzo il Magnifico e le arti*, Florenţa, Palatul Strozzi, mai-octombrie 1949, organizată de către Studio italiano di Storie dell'arte. Asupra rolului personal al lui Lorenzo, cf. în ultima instanţă, E. BARFUCCI, *Lorenzo de Medici e la Società artistica del suo tempo*, Florenţa, 1945.

[2] Mario SALMI, *Piero della Francesca e il palazzo ducale di Urbino*, Florenţa, 1945. În mai multe pagini ale acestei cărţi excelente — care readuce la valoarea sa unul din centrele neglijate ale Renaşterii — autorul schiţează paralele de cel mai înalt interes: de exemplu între lumea

istoria Renașterii ca și cum ar fi vorba de o descoperire, de un fel de invenție datorată geniului divin al cîtorva artiști sau al cîtorva conducători de popoare, ca și cum această revelație ar fi fost divulgată, printr-un efect al purei și mărinimoasei bunătăți a celor mari, în mod progresiv unor mulțimi pasive. Cred, în ce mă privește, că în cazul acesta este vorba de o eroare de optică destul de gravă, analogă celei de a pretinde că Contrareforma — și o hotărîre luată într-un fel *in abstracto* de către Biserica catolică — este aceea care a modificat în mod radical, spre mijlocul secolului al XVI-lea, iconografia religioasă a Europei.[3] Nu am cîtuși de puțin intenția să diminuez aportul indivizilor, artiști și prinți, în evoluția artelor și a civilizațiilor. Dar cred că e periculos să se considere că aceste mari spirite au speculat în domeniul absolutului. Eforturile făcute de către Lorenzo însuși pentru a asocia poporul Florenței la acțiunea sa sînt demne de luat în considerare. Există o nuanță de demagogie în acțiunea prinților Renașterii. Pe de o parte, artiștii — inclusiv scriitorii — sînt cel mai adesea ieșiți din poporul mărunt și rămași foarte aproape, prin reacțiile lor, de mediul de baștină. Oricît ar fi de rafinată, Renașterea este, în esență, o mișcare de cultură națională, în toate țările. Într-un anumit sens, se poate spune că prinții, ca și Biserica, au căutat totdeauna să întoarcă în profitul

---

padovană și lumea toscană, p. 69; între Renașterea urbană și Renașterea aulică, p. 76; între curțile lombarde, cea de la Mantova, și curțile Mărcilor și ale Umbriei, p. 82. El sugerează, de asemeni, o întreagă serie de comparații între centrele dominate de spiritul picturii, sculpturii sau arhitecturii, precum și alte cercetări cărora nu putem decît să le urăm să se dezvolte rapid și să șteargă mitul secolului de aur, sfîrșitul providențial al Renașterii.

[3] Cf. studiul meu, *La Contre-Réforme et les arts en Italie à la fin du XVI-e siècle*, p. 339 ș.u. Am încercat să arăt acolo, contrar opiniei lui Mâle, că gustul popular este cel care a orientat și antrenat iconografia creștină la sfîrșitul secolului al XVI-lea și că, de altfel nu s-ar putea confunda iconografia moralizatoare cu marea artă.

lor marile curente care traversau secolul, şi nu atît că le-ar fi creat.[4]

Aş vrea să arăt aici, luînd ca obiect de analiză tocmai operele cele mai rafinate şi mai epurate ale epocii, legătura care există între Renaşterea florentină la apogeul său şi tradiţiile populare. Aş vrea, în acelaşi timp, să analizez raporturile dintre expresia literară şi formele de expresie plastică contemporane. Reluînd din nou materia brută, punctul de plecare comun al invenţiei, este interesant de confruntat căile paralele ale transpunerii estetice prin intermediul diferitelor limbaje.

Printre clienţii Medicilor nu există unul mai strîns legat de persoana prinţilor ca Poliziano. Client, secretar, poet, profesor al Medicilor, el figurează printre familiarii dinastiei în frescele lui Ghirlandaio[5]. La ordinele lui Lorenzo, el părăseşte o traducere a *Iliadei* pentru poezia vulgară. Mai mult decît un familiar, el este unul din interpreţii gîndirii intime a prinţului. Se poate citi, în ultimă instanţă, povestea vieţii sale în prefaţa lui Attilio Polvara la folositoarea ediţie de opere alese ale lui Poliziano, publicată

---

[4] Iată pentru ce cartea recentă a lui F. ANTAL, *Florentine painting and its social background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power. XIV and early XV centuries*. Londra, 1947, ridica o serie de rezerve cu privire la metoda de cercetare. Renaşterea nu poate fi studiată ca o perioadă în care societatea posedă o fixitate relativă şi în care arta reflectă o stare statică a cetăţii. Arta este, din contră, una din cheile care ne dezvăluie existenţa şi cauzele profunde ale unui dezechilibru social în care personalităţile joacă un rol esenţial.

[5] Se găsesc în BARFUCCI ... pp. 40—41, portretele lui Poliziano detaşate din frescele lui Ghirlandaio: de Sfînta Treime, în capela Sassetti, fresca *sfîntului Francisc în faţa lui Honorius al III-lea*, în fundalul căreia se vede piaţa Seniorici din Florenţa, ni-l înfăţişează pe Poliziano cu cei trei fii ai lui Lorenzo, elevii săi, în compania lui Marsilio Ficino şi Luigi Pulci; fresca *Apariţiei îngerului în faţa lui Zaharia* ni-l înfăţişează în jurul familiei Tornabuoni, pe Poliziano cu Landino, Ficino şi Gentile de'Becchi.

în 1940.[6] Viaţa pentru el este imposibilă în afara cercului stăpînului său căruia nu-i va supravieţui mult timp. El este, prin excelenţă, omul lui Lorenzo. Or, dacă îi răsfoim opera, vom descoperi fără greutate strînse raporturi cu tablourile cele mai celebre ale timpului său şi fără îndoială că vom putea trage cîteva concluzii valabile în ceea ce priveşte conexiunea voluntară a operelor scrise cu operele pictate.

Imitîndu-l pe Lorenzo, Poliziano a scris *Canzoni a Ballo*. Sînt opere fermecătoare care pot fi asemuite cu cele mai bune poezii ale lui Ronsard şi Du Bellay. Critica literară italiană a epuizat comori de ingeniozitate delicată pentru a caracteriza această poezie, făcîndu-ne să gustăm din plin savoarea acestor versuri uşoare. De Sanctis a notat eleganţa dublată de o limpezime care face accesibilă claselor inculte această poezie a unui om care transformă în aur tot ce atinge. Dacă Lorenzo exprimă latura senzuală dar veselă a vieţii populare, cu aerul unuia care este gata să se amuze, Poliziano, chiar sub cele mai frivole aparenţe, aruncă mantia de purpură a gentileţei şi graţiei. Fantezie sugestivă sau sentiment etern? Critica a discutat din abundenţă în această privinţă. Cred că adevărata nuanţă este dată prin comparaţia cu artele.[7] Deosebit de reuşite şi celebre sînt cele trei *Canzoni* care încep respectiv prin aceste versuri:

III « *I'me trovai, fanciulle, un bel mattino*
Di mezzo maggio in un verde giardino.»

IV « *I'me trovai un di tutto soletto*
In un bel prato per pigliar diletto.»

---

[6] *Poesie italiane e latine. Introduzione, commento e giudizi de la critica* a cura di ATTILIO POLVARA, I classici della Scuola, raccolta diretta da Carlo Calcaterra, Torino, 1948.

[7] Asupra contribuţiei lui Lorenzo la trecerea de la *Canzone a ballo* la *Canti carnascialeschi*, cf. BARFUCCI . . . p. 91. Se aşteaptă un studiu asupra raporturilor dintre muzică şi poezie atît în Italia în *Canzone a ballo* cît şi în Franţa unde locul lui Ronsard şi al Pleiadei este greşit determinat din punctul de vedere al Cîntecului.

XIII « *Ben venga maggio*
E'l gonfalon selvaggio:
Ben venga primavera
Che vuol l'uom s'innamori.»[8]

Despre cea dintîi, *Balada* trandafirilor, Carducci a scris: « Cine citește acest model admirabil de eleganță și de *morbidezza* spontană și surîzătoare... se simte pătruns de suflul melancoliei și voluptății, născut din contrastul între gîndul morții și bucuria care respiră în poezia greacă, suflul lui Mimnerm și Anacreon». Alții i-au citat pe Anacreon și Ausoniu și au înmulțit strofele asupra prospețimii, bogăției sau delicateței sentimentului.[9]

În ce mă privește, nu cred că farmecul acestor strofe rezidă numai într-o epurație abstractă și poetică a ideei sau a termenilor. Evoc, într-adevăr, imagini foarte precise, pe care le găsesc mai întîi în pictura timpului și, prin intermediul operei artiștilor, în spectacolul anual al maiului florentin.

« *Eran d'intorno violette e gigli*
Fra l'erba verde, e vaghi fior novelli
Azzurri gialli candidi e vermigli:
Ond'io pórsi la man a côr di quelli
Per adornar e'mie'biondi capelli
E cinger di grillanda el vago crino
I'mi trovai, fanciulle...
Ma poi ch'i'ebbi pien di fiori un lembo,
Vidi le rose e non pur d-un colore:

---

[8] Se vor găsi cele trei *Cîntece* în ediția Polvara... pp. 18, 20, 25.
III — Eu mă pomenii, fetelor, într-o frumoasă dimineață/ Din mijlocul lui mai, într-o grădină verde,
IV — Mă pomenii singur, singurel /Într-o livadă frumoasă pentru a culege desfătări.
XIII — Bun venit lunii mai / Și steagului sălbatec/ Bun venit primăverii /care vrea ca omul să se îndrăgostească.

[9] Apropierea cu *De rosis nascentibus* de Ausoniu se datorează lui Carducci, ediția lui Poliziano, 1863. Textul este reprodus de către POLVARA, p. 19. Se înțelege de la sine că aici se află origina temei ilustrate de către Ronsard și Malherbe.

Io corsi allor per empier tutto el grembo.
Perch'era si soave il loro odore
Che tutto mi senti'destar el core
Di dolce voglia e d'un piacer divino.
I'mi trovai, fanciulle . . . [10]

Există aici două imagini care, după părerea mea, nu se explică printr-o invenție literară, ci prin prezența unui lucru văzut. Mai întîi, cea a pajiștei acoperite de flori diferite, de pe un mic domeniu împrejmuit cu ziduri; apoi cea a unuia sau a mai multor tablouri și tapiserii reprezentînd o pajiște înflorită. Poezia alunecă apoi asupra unei alte teme: cea a rozelor, a fragilității lor, a căror viață splendidă și efemeră e comparată cu destinul tinerelor fete. Și se regăsesc aici teme pur gnomice și literare.[11]
Comparația stabilită de către Carducci și Polvara, între această *Canzone* a lui Poliziano și *De rosis nascentibus* a lui Ausoniu, permite să se constate

---

[10] Erau în jur viorele și crini / Prin iarba verde, și gingașe flori noi / Albastre, galbene, albe și roșii: / Atunci eu întinsei mîna spre inima lor / Pentru a împodobi părul meu blond / Si a-mi încinge cu o cunună mîndrele plete / Mă pomenii fetelor . . .
Dar după ce culesei un braț plin de flori, / Văzui trandafirii, și nu numai de o culoare: / Alergai atunci ca să-mi umplu brațele, / Pentru că era atît de suavă mireasma lor / Încît simții că mi se trezește toată inima / De un dor dulce și de o plăcere divină. /Mă pomenii, fetelor . . .

[11] Nu pot să enumăr aici toate tablourile în care se găsește pajiștea înflorită. Semnalez numai că există două serii: într-una, spațiul este deschis, e vorba de o pădure sau o cîmpie întinsă — ex. frescele lui Orcagna de la Pisa, — în cealaltă, spațiul este redus: este adevărata temă a grădinii care se leagă, prin intermediul literaturii *(Roman de la rose)*, de evoluția modei grădinilor particulare (cf. tema lui Boccaccio și vilele din împrejurimile Florenței, în Italia și descrierile grădinilor pariziene de la Hôtel Saint-Paul sau a minunățiilor burgunde din Hesdin în Franța de către dra. CHARAGEAT, Le parc d'Hesdin, în Bull. de la Soc. d'Histoire de l'art français, (1950). Tema literară și plastică a grădinii, care reapare de asemeni în tapiseriile și frescele de la Avignon (cf. Robert ANDRÉ-MICHEL, *Avignon, Les fresques du palais des papes. Paris 1927)* a cunoscut o mare vogă pentru că este în acord cu o modă pozitivă a epocii: descoperirea unei noi arte, aceea a grădinii.

felul în care antichitatea și poezia au furnizat poetului un material emblematic, alegoric și abstract; Poliziano a introdus numeroase elemente, ca să spunem așa optice și ritmice, împrumutate din spectacolul vieții timpului său. Poezia lui Poliziano este figurativă. *Canzoni a ballo* au ajuns la modă datorită lui Lorenzo pentru a servi efectiv ceremoniilor populare, care nu erau niște serbări oarecare, improvizate, ci rituri în care, de altfel, știm ce loc ocupa muzica.[12] Nici imaginile concrete, așa cum sînt ele formulate în poezia lui Poliziano, nici ritmul versurilor sale nu sînt fructul unui capriciu; ele sînt legate de activități contemporane.

Tema grădinii și aceea a pămîntului semănat cu mii de flori sînt totuși în raport direct cu o imensă serie de imagini anterioare. Nu voi face decît să reamintesc cum grădinița — grădină mică de țară (courtil) sau reședința plăcută (paradis) — este unul din motivele favorite ale tuturor școlilor de pictură din secolul al XV-lea, nu numai în Italia dar în întregul Occident [13]. Această

---

[12] Lucrări recente ale institutului Warburg din Londra ne ajută să întrevedem rolul capital al muzicii în formația pedagogică din secolele al XV-lea și al XVI-lea. Mă gîndesc mai ales la cartea lui Fr. YATES, *French Academies of the Sixteanth Century*, Londra, 1947, și la articolele lui WITTKOWER asupra esteticii lui Palladio, strînse în cartea sa: *Architectural Principles in the age of Humanism*. Londra 1949. Asupra rolului personal al lui Lorenzo în difuzarea acestei *Canzone a ballo*, cf. numeroase gravuri în lemn, dintre care mai multe sînt reproduse în cartea lui Barfucci, și care ne prezintă coruri de fecioare strînse în jurul lui. Cf. de asemeni o frescă din Palazzo Vecchio din Florența reprezentînd « *Turnirul cu păpușa* » *(Giostra del Saracino)* de G. STRADAN, pe via Larga, chiar în fața palatului Medicilor. Se așteaptă lucrări asupra ciclului de serbări florentine și a semnificației lor sociale.

[13] Asupra temei plastice a grădiniței și asupra distincției necesare dintre *courtil* și *paradis*, cf. mai ales cartea lui Hans HAUG, *Martin Schongauer et Hans Burgkmair. Etude sur une Vierge inconnue*. Strasbourg, 1938, care trece în revistă principalele tipuri de *courtil* și *paradis* din secolul al XV-lea, din afara Italiei, legîndu-le tocmai de lucrările lui Stefano di Parma și Gentile da Fabriano.

temă este răspîndită de asemeni prin tapiserie şi cred că cea de a doua bucată pe care o studiez, *Balada păsării*, se leagă în mod deosebit de această serie de izvoare plastice.

Dacă n-ar fi vorba decît de a constata o anumită inflexiune a temelor literare sub influenţa operelor de artă, locul lui Poliziano nu ar fi deci prea diferit de cel care se obişnuieşte să i se acorde. Dar cea de a treia dintre *Canzoni* pe care le-am citat introduce un element infinit mai important pentru justa interpretare a operei şi a rolului său. Comparaţia decisivă i se datorează lui Guido Mazzoni. Într-un articol publicat în 1930 şi intitulat: *Un capolavoro del Poliziano tra la canzon di maggio, il canto carnascialeschi e la festa mitologica* (Lares, 1930, pp. 9-12), el a notat că această bucată nu se înţelege decît dacă ne-o reprezentăm ca fiind efectiv cîntată de un dublu cor de fete şi femei tinere îndreptîndu-se spre *Giostra* care constituia unul din momentele cele mai solemne ale sărbătorilor primăverii [14]. Trebuie să ne imaginăm, spunea el, grupul mergînd de-a lungul străzilor Florenţei, fluturînd crengi înflorite şi desfăcînd în vînt baniera care se scotea în fiecare an la începutul primăverii [15]. Corul, sau mai degrabă grupurile de tineri costumaţi şi împodobiţi cu flori, înconjură un car care duce pe zeul serbării: Amor. Este vorba de un episod care se leagă de seria « Triumfurilor »

---

[14] Textul lui G. Mazzoni este citat de către POLVARA . . . p. 28

[15] În ce priveşte baniera zeiţei Pallas, pictată de Botticelli pentru Giuliano cu ocazia *Giostrei* din 1475, mărturia de bază este a lui Vasari. Cf. BARFUCCI . . . pp. 116—117. Baniera era pictată pe mătase. Un text relativ la casa lui Lorenzo descrie, pe de altă parte, *o Pallade su un' impresa di bronconi che buttano fuoco.* Şi nu se poate să nu comparăm acest text cu un panou de marchetărie — *intarsiatura* — care există încă în palatul ducal din Urbino şi care pare să reproducă tema, sau probabil chiar desenul zeiţei Pallas de Botticelli. Cf. Giov. POGGI, *La Giostra medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli*, L'Arte, 1902.

petrarcheşti [16]. Dar corul dialoghează cu mulţimea. Carul se opreşte la răspîntiile oraşului şi atunci tineretul cîntă prima strofă: *Ben venga primavera...* Femeile de vîrstă mai înaintată cîntă cele două strofe care urmează, în care avertizează pe cei mai tineri să lase trandafirul să fie cules la timp. Iar cele două strofe următoare sînt consacrate tinerilor: ei sînt acolo, prezenţi şi înarmaţi pentru *Giostra* care va încununa ziua [17]. Apoi se dă cuvîntul

---

[16] Transpunerea plastică cea mai celebră a unui triumf-petrarchesc este celebrul verso al dipticului din Florenţa în care Piero della Francesca a pictat pe Federico da Montefeltro, şi pe soţia sa Battista Sforza. Asupra sensului alegoric al acestei lucrări, cf. cartea mea, *Peinture et société*, Paris, 1951, ca şi un articol: *Les origines du théâtre moderne et la peinture du Quattrocento*, în *Journal de psychologie*, în care cred să fi demonstrat existenţa şi semnificaţia simbolică a unui material de obiecte comun picturii şi liturghiilor civile ale timpului. Peste tot, la Florenţa ca şi la Urbino sau la Rimini, artiştii s-au inspirat din lucruri văzute. Se vor găsi în Al. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, ed. a 2-a, 1891, pp. 255, 282, 306, 518 şi II, 72. precizări despre voga din ce în ce mai mare a triumfurilor, sfîrşind în carnavalul roman. Rămîne de făcut un studiu asupra evoluţiei serbării populare în secolele al XV-lea şi al XVI-lea şi asupra semnificaţiei istorice şi sociale a fenomenului, legat de asemeni de evoluţia care înlocuieşte prin scena teatrală modernă formula de prezentare a Misterelor.

[17] Distracţia numită *Giostra* (turnir) este punctul culminant al procesiunii carelor de-a lungul cetăţii, constituind el singur un episod complet, asociat mai degrabă decît confundat cu spectacolul ritual, mai popular, al defilării care îl precede. *Giostra* rămîne un episod aristocratic şi solemn care, poate spre deosebire de cortegiul primăverii, nu se repeta neapărat în fiecare an. Se citează o altă *Giostra*, cea de la 1469. în care Lorenzo a fost cel care a avut toate onorurile zilei şi a triumfat. Scenariul acestei *Giostra*, care a fost dată în piaţa *Santa-Croce*, fusese scris de către Luigi Pulci iar doamna gîndurilor triumfătorului era Lucrezia Donati, amanta lui Lorenzo, după cum arată motto-ul general al serbării: *Timpul revine*. Se citează încă o *Giostra* solemnă, dată, în 1474, cu ocazia alianţei cu veneţienii şi a cărei temă a dat-o de asemeni Poliziano. *Giostra* s-a menţinut multă vreme ca un divertisment autonom al nobilimii: turniruri ale lui Henric al II-lea, apoi cele din Place des Vosges, serbări la Mantova, la Florenţa sau Nancy în secolul al XVII-lea, cursele de inele, distracţia principală a serbării din 1664 de la Versailles, cea din urmă din serie.

lui Amor sau mai degrabă poetul îi descrie trecerea, îl vede materializat, bătînd din aripi și invitînd pe adepții săi, întreg poporul Florenței, să-l asculte: toate fetele se întorc în acest moment spre el, îi aruncă jerbe de flori sub pași iar mulțimea îl aclamă într-o singură voce: *Ben venga il peregrino* [18]. Iar Zeul, din carul său triumfal, răspunde prin ultimele patru versuri:

« *Che al suo amante il crino*
Ogni bella ingrillandi;
Che le zitelle e grandi
S'innamoran di maggio » [19].

Astfel se trece de la poemul gnomic sau liric la o formă cu adevărat originală, urmărită în mod deliberat de către Poliziano și Lorenzo și legată direct de obiceiurile maiului florentin, de triumfurile sale carnavalești, de *Giostrele* sale. Se dansează, se cîntă, se luptă, sîntem în plină sărbătoare mitologică.

Cu toate că a văzut și a spus esențialul, Guido Mazzoni s-a rezumat la foarte sumarul articol pe care l-am citat și de atunci nimeni n-a mai sesizat importanța remarcilor sale. Cum se întîmplă prea adesea, istoricii artei și ai civilizației nu comunică în nici un fel cu istoricii literaturii și ai ideilor. Prin urmare, cred că ar trebui să

---

[18] Asupra valorii acestui epitet, cf. riturile folclorice de primăvară așa cum le-a descris dl. A. VARAGNAC, *Civilisation traditionelle et genras de vie*, Paris, 1948. Se vor vedea aici legăturile cortegiului triunfal al lui Amor cu mitul Proserpinei, căruia comentariul lui Polvara îi acordă locul cuvenit în *Sylvele* lui Poliziano, cf. pp. 102 și 180. Amor este străinul, cel care revine, dar pentru a pleca din nou odată cu Iarna. Cf. în această privință paginile extraordinar de sugestive ale lui Lewis MUMFORD, *Civilization of Cities*, p. 41. Timp de secole, iarna a fost pentru părinții noștri o epocă lipsită de iubire. Dragostea în timpul lui Poliziano avea deci caracterul unei ocupații sezoniere, ea participa la marele ciclu al vieții și al morții, o dată cu urcarea și coborîrea sevei în plante. Amor era deci cu adevărat un străin, un trecător, care trebuia cucerit cît timp era acolo.

[19] Iubitul ei părul / Incunune-i-l fiece frumoasă / Și cele mici și cele mari / Îndrăgostească-se în mai.

se reia problema şi voi arăta cum numeroase alte bucăţi ale lui Poliziano demonstrează aceste raporturi strînse şi uitate care au existat în Quattrocento între arta poeţilor, activitatea artiştilor şi viaţa populară a mulţimii, de unde rezultă o nouă apreciere a operelor de toate categoriile. Iată, mai întîi, cîteva referinţe la opere de artă care ilustrează temele pe care tocmai le-am găsit la Poliziano. Se poate vedea la Florenţa, la muzeul Bargello, un capac de ladă de zestre, atribuită atelierului lui Uccello, care reprezintă judecata lui Paris. Păstorul Paris înaintează spre trei tinere îmbrăcate după moda zilei, el însuşi fiind îmbrăcat ca un domnişor. Un cîmp de iarbă înflorită se află sub picioarele lor. Raporturile cu tapiseria sînt flagrante [20]. Întreaga operă răspîndeşte un parfum de arhaism care corespunde observaţiei pe care am făcut-o mai sus. Tema grădiniţii şi a pajiştei înflorite este o temă medievală. Quattrocento şi Renaşterea se pregătesc să-i substituie peisajul, orizonturile lărgite şi îndepărtate. În multe opere celebre, ca *Moartea Procridei* a lui Piero di Cosimo sau *Marte şi Venus* de la National Gallery, se observă cum pajiştea de flori este redusă în mod progresiv, într-un colţ al tabloului, la cîteva tufe de ierburi amestecate cu flori. În schimb, în marile opere din anii 1480 ca retablul Maicii Domnului de la Cracovia, se mai văd încă panouri în întregime decorate cu fonduri de verdeaţă [21].

---

[20] Mă refer la un capac de ladă de zestre păstrat la Bargello şi atribuit lui Uccello. Se va observa că cele trei zeiţe sînt îmbrăcate şi chiar foarte îmbrăcate, după moda timpului. Şi aici avem, fără îndoială, în faţa noastră, amintirea unei scene văzute.

[21] Cf. planşele de la LXV la LXIX ale lucrării *Retablul Maicii Domnului de la Cracovia*, Paris, 1935, pe care l-am publicat cu un text de T. SZYDLOWSKI. Este cel mai frumos dintre retablurile evului, operă a lui Wit Stwosz şi datat între 1473—1490. Cf. apoi remarcabilul articol al lui O. PĂCHT, *Early italian nature studies and the early Calendar landscape* în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 1950.

Cît privește triumful lui Amor, se vor găsi numeroase reprezentări ale lui în tablourile lui Cassoni. De aici a luat Mazzoni descrierea lui Amor bătînd din aripi. Voi cita mai ales tablourile de Cassoni de la Pinacoteca din Torino și de la Victoria-and-Albert de la Londra. Pe lîngă acestea, întregi compoziții decorative cum sînt frescele palatului Schifanoja de la Ferrara, acordă un foarte larg spațiu temei plastice a cortegiului mitologic [22]. Nu este, într-adevăr, singurul car al lui Amor care circula, înconjurat de personaje costumate, de-a lungul străzilor Florenței, cu ocazia serbărilor primăverii, ci veritabile cavalcade legate de ritul maiului florentin asupra căruia poezia lui Poliziano, clarificată de alte comparații, ne deschide orizonturi vii [23].

Este necesar, într-adevăr, să resituăm poezia lui Poliziano și operele de artă concepute de către pictori în mediul care le-a dat naștere. Am vorbit de personajele impopoțonate în costume, de cavalcadele de pe străzile Florenței, de cortegiile maiului florentin, de ritualuri. Există acolo un întreg aspect al vieții din secolul al XV-lea, care a încetat cu totul să fie prezent în spiritul nostru cînd analizăm capodoperele acestui timp.

---

[22] P. SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig, 1923. Se vor găsi reproduse acolo mai ales în pl. XXIV, XLIII—XLVII, LVIII, LXX, numeroase cortegii în care Amor apare pe un car. Cel mai adesea el face parte dintr-un cortegiu în care figurează Castitatea, Moartea, Reputația. Asupra frescelor din palatul Schifanoja din Ferrara, cf. recenta publicație a lui G. BARGELLESI, *Palazzo Schiffanoja, gli affreschi nel Salone dei Messi in Ferrara*, Bergamo, 1945.

[23] Asupra cortegiilor luna mai de la Florența, cf., mai jos, p. 255 și D'ANCONA . . . p. 282 ș. u. Se va găsi aici analizat un text fundamental și ignorat al lui CAMBRIAGI, Memorie istoriche, Florența, 1766, în care este descrisă sărbătoarea maiului florentin. În adevăr cortegiul de care de carnaval, « Edifizi », ieșea în fiecare an din parohii și din confrerii. Aceste care se opreau în piețele orașului, iar actorii care le însoțeau dădeau de fiecare dată o reprezentație dînd viață episodului sacru sau profan care constituia subiectul carului.. Am arătat cum această tradiție se continuă în secolele al XVI—lea și al XVII-lea în intrările și în punerea în scenă a teatrului modern pe cale de constituire.

Avem tendința să le considerăm ca un fel de minunate improvizații individuale. Credem că le siluim oarecum dacă aducem prea multe explicații asupra originilor lor. Este de fapt o moștenire a concepțiilor romantice relative la geniu și la creația artistică pe care nu avem nici un motiv să le păstrăm. Posedăm, din contră, un foarte bogat material pe care e de-ajuns să-l folosim pentru a pune în raport operele scrise și operele plastice ale epocii. Vorbesc de documentele care privesc Sacra Rappresentazione și pe care Al. D'Ancona le-a publicat acum trei sferturi de secol fără să fi fost încă utilizate în întregime nici de către istoricii artei, nici de istoricii teatrului, nici de istoricii civilizației. Iese din cadrul acestui studiu examinarea felului în care Biserica primitivă, care condamna spectacolele, dar care nu reușea să înlăture dragostea poporului nostru pentru reprezentarea realistă — în ochii epocii — a marilor sentimente, a sfîrșit prin a situa lupta pe terenul rivalității organizînd, în interiorul Templului, reprezentații concurente. Este important să ne amintim numai că liturghia creștină a inventat cu adevărat o nouă dramă, o nouă concepție figurativă și simbolică a pasiunilor, stăpîne ale omenirii, de unde a ieșit, printr-o evoluție lentă, întreaga concepție imaginativă a oamenilor din evul mediu — pînă în ziua în care, în secolul al XV-lea, o lărgire a orizonturilor materiale și intelectuale ale umanității, o emancipare a învățămîntului eclesiastic, unită cu o întoarcere la concepțiile antice, a pregătit o nouă eră de vizualizare a lumii interioare și exterioare prin intermediul artei, vieții și literaturii. În secolul al XIII-lea, la Amiens, la Jumièges, la Rouen, se sfîrșia în mod real cortina altarului la liturghia din săptămîna patimilor. De 24 decembrie, se punea pe altar un fel de cort sau de tabernacol, care figura ieslea cu mama și pruncul înconjurați de un înger și de sfîntul Iosif, uneori cu boul și asinul. La miezul nopții voci melodioase, venite din înaltul bisericii și care păreau să coboare din cer, anunțau

minunea naşterii, iar unii clerici intonau un antifon care se încheia cu *Gloria* pe care o reluau vocile miilor de credincioşi. Mai tîrziu, la slujba din zori, oameni îmbrăcaţi în păstori, conduşi la iesle de către diacon, ofereau daruri rustice şi cîntau cîntece vesele înainte de a fi trimişi de către preot să anunţe vestea cea bună oamenilor. Apoi, la 6 ianuarie, venea reprezentaţia Închinării Magilor. Veneau apoi Floriile şi Paştele. Se va găsi în D'Ancona o serie impresionantă de referinţe la punerile în scenă liturgice sau semiliturgice, care ne dezvăluie amănuntul procedeelor de care se serveau oamenii de atunci pentru a reprezenta o Bunăvestire, o Inviere sau Rusaliile. Îngerul sau porumbelul coborau *în mod real* din cer adică din boltă, cu ajutorul unei frînghii. În ziua Învierii, o reprezentare mimată a dramei se termina printr-un fel de « tablou vivant » pe care numeroase opere de sculptură l-au reprezentat în mod naturalist, pur şi simplu, pentru a ajunge apoi la capodoperele lui Roger Van der Weyden şi la excelenta lucrare de neuitat din Muzeul din München, a cărei atribuire ezită între Mantegna şi Botticelli. [24]

D'Ancona a observat că totul dovedeşte că reprezentarea dramatică a episoadelor a însoţit mai întîi — sau chiar a precedat — liturghia propriu-zisă. Este vorba, de fapt, de a-i reda mai limpede semnificaţia comemorativă şi, de asemeni, de a lega poporul de ceremonii puse în competiţie,

---

[24] Cf. D'ANCONA, ... pp. 27—31, 34—35, 89. *Pietà* a fost de asemeni, la origină, o scenă mimată şi un lucru văzut. Cf. D'ANCONA ..., p. 279. *Pietá* de Uccello din colecţia Rohoncz de la Lugano, sau cea a lui Masaccio de la Neapole, pot să ne dea o idee, în această privinţă ca şi celebra pînză a lui Roger Van der Weyden de la Muzeul din Madrid. Nu sînt, desigur, cei dintîi care pune operele de artă în legătură cu Sacra Rappresentazione; cu toate acestea nu se ia suficient în consideraţie faptul că artiştii au reprezentat nu idei sau simboluri, ci obiecte, acceptînd ca date tocmai semnificaţiile şi simbolurile şi insistînd, din contră, asupra reprezentării lor plastice. Prin aceasta, arta Renaşterii se apropie mai mult de viaţa contemporană decît se spune în general.

pentru interesul sentimental şi dramatic, cu vechea liturghie teatrală a lumii antice. Ar fi pasionant să împingem mai departe acest studiu, al cărui iniţiator uitat a fost, acum mai bine de un secol, francezul Magnin.[25] S-ar vedea în deosebi cum din secolul al X-lea pînă în secolul al XV-lea, s-a dezvoltat un peisaj sentimental şi imaginativ în spiritul lumii occidentale, cum acest peisaj s-a hrănit cu imagini în acelaşi timp tradiţionale şi noi, erudite şi populare, ce compromisuri s-au stabilit în acest fel între tradiţiile pline de viaţă ale păgînismului şi viziunea creştină a universului. Pentru a situa în adevărata sa perspectivă fenomenul reînnoirii structurilor imaginative din Quattrocento, nu voi menţiona aici decît evoluţia decisivă care, spre sfîrşitul secolului al XIII-lea, a dus la o separare netă între liturghie şi reprezentaţiile dramatice ale textului sacru şi ale legendelor creştine. Dezvoltarea prea mare şi prea tumultoasă a reprezentaţiilor dramatice în interiorul templului, dispariţia aproape totală a tradiţiilor teatrului antic au pus, spre această epocă, Biserica în situaţia de a alunga drama în afara templului.[26] Ea a păstrat desigur controlul

[25] E. MAGNIN, *Origines du théâtre moderne*, Paris, 1838, a apărut numai volumul I, moartea oprind pe autor. Fragmente importante din cercetările sale au fost publicate în *Journal des Savants*, mai ales în 1846, 48—49, şi în 1860—61. Nu trebuie să uităm, după el, opera lui COUSSEMACKER, *Le drame liturgique au moyen age, texte et musique*. Paris, 1861. Ceea ce lipseşte pînă acum este o interpretare comună a faptelor literare, muzicale şi artistice în funcţie de viaţa curentă a societăţii.

[26] Asupra etapelor acestei evoluţii, cf. în afară de D'ANcona, G. COHEN, *Le théâtre en France au Moyen Age*, ed. a II-a, Paris, 1947, care face distincţie între drama în biserică şi drama din afara bisericii, dar care pune cu timiditate problema relaţiei cu arta şi care exagerează mai ales rolul Misterelor în secolul al XV-lea. Punctul terminus al dramei sacre nu este *numai* în Mistere, ci, în aceeaşi măsură, în ceremoniile profesionale, cărora li s-ar putea aplica, după cum am propus mai departe, termenul de liturghii civile sau de spectacole neteatrale. Scopul acestui expozeu este, între altele, de a le sublinia imensa importanţă atît pentru istoria artei cît şi pentru cea a societăţii.

reprezentațiilor privind adevărurile fundamentale ale credinței, dar chiar triumful său, faptul că a reușit să înlocuiască, în imaginația populară, prin imaginile familiare ale legendei creștine tipurile vulgarizate de către civilizația antică, o va determina să restrîngă liturghia propriu-zisă și să lase să ia întreaga lor amploare — dar în afara templului — liturghiile civile. De aici Misterul reprezentat în piața din fața bisericii. La început, răsturnînd pozițiile, Biserica celebrează slujba pe scene înainte de reprezentarea Misterului, pentru a menține evidența legăturii care există între ritul public și ritul rezervat. După unsprezece secole de creștinism, se pare totuși că imaginația populară era în asemenea grad mobilată cu imagini creștine încît desfășurarea spectacolului comemorativ în afara templului nu mai întîlnește tradiții inconciliabile cu învățămîntul ezoteric al clericilor. Misterul consacră iluzia colectivă a poporului creștin.

Fără să intenționăm a relua problema Misterelor, aș vrea să atrag atenția asupra faptului că formula așa-ziselor « mansions » sau a locurilor — care aglomerează episoade pînă atunci succesive — nu este cu adevărat clară decît dacă nu se pierde din vedere că nu este vorba aici de o evoluție a ceea ce noi numim teatru. Noțiunea de scenă — care de altfel astăzi este pe cale de dispariție — ne împiedecă înțelegerea exactă a faptelor medievale. Scena teatrală este o creație a secolelor al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea. Oamenii din secolele al XIII-lea pînă în al XV-lea nu aveau, în conștiința lor mai mult sau mai puțin obscură, decît amintirea scenei antice rămasă atașată de zidul de fundal de-a lungul întregii perioade elenistice — singura pe care o realizau [27].

[27] Cf. asupra acestui punct cartea extrem de importantă a lui G. R. KERNODLE, *From Art to Theatre, Form and convention in the Renaissance.* Chicago, 1944. Autorul a văzut bine influența artei asupra transformării concepțiilor teatrale din secolele al XVI-lea și al XVII-lea ca și legăturile cu formele elenistice ale teatrului antic de-a lungul evului mediu. Din nefericire, n-a aprofundat

Era vorba pentru ei să situeze pe un platou, în fața zidului de fundal al catedralei care prelungea tradiția zidului antic, episoade succesive în timp și care pe rînd, în mod normal necesitaseră pînă atunci o anumită desfășurare procesională — odinioară ușor de realizat în interiorul bisericii — astăzi extrem de limitată. Astfel, platoul de scenă al Misterului rămînea un fel de spațiu de referință, sugerînd o reducere simultană a timpului și a spațiului. Incontestabil, aici a fost începutul evoluției care a condus la scena clasică prin mijlocirea altor interferențe — mai ales cu comedia clasică — și prin mijlocirea, desigur, a trecerii de la o civilizație populară, cea a evului mediu, la o civilizație de curte, cea a Renașterii[28]. Cu toate acestea, formula Misterului, în ciuda incontestabilului său succes, n-a putut să satisfacă ea singură imaginația artiștilor și a poporului și acesta este, mi se pare, punctul care n-a fost suficient pus în valoare. În secolele al XIV-lea și al XV-lea, se dezvoltă paralel cu teatrul o vastă mișcare de cortegii și de serbări date în stradă cu concursul întregului popor. Există aici un domeniu, cel al «reprezentării neteatrale», care este de primă importanță pentru înțelegerea civilizației din Quattrocento și pe care se bazează, fără îndoială, în mare măsură, reîntoarcerea atît de impresionantă a păgînismului pe care Biserica socotise, foarte greșit, că-l înăbușise definitiv.

---

problema figurației vii in Quattrocento. El consideră Renașterea ca un tot bine cunoscut și vede evoluțiile ulterioare ca dezvoltări sau aplicări ale unei formule oarecum abstracte.

[28] Asupra evoluției ulterioare și paralele a sălii și a scenei cf., pentru a completa pe Kernodle, recenziile lui R. BONNOT din Année sociologique, 1948—1949, despre cărțile lui H. LECLERC *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, 1946 și D. FREY, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*. Viena, 1946 *(Zuschauer und Bühne)*. Această evoluție începe exact în momentul în care spectacolul popular, legat de riturile procesionale prin cetate, se devalorizează în profitul unui nou mod de spectacol legat, în același timp, de reîntoarcerea la moda antică și de aristocratizarea societății conducătoare.

Tot în cartea lui D'Ancona se va găsi o documentare stufoasă și inedită asupra acestor fapte atît de importante pentru istoria civilizației și pentru înțelegerea operei unui Poliziano sau a unui Botticelli. Am arătat, în studiul precedent, cum artiștii din Quattrocento-ul florentin utilizaseră un material de accesorii fixe — stînci, iesle, templu, navă — sau animate — *nuvola*, *girandola* — imaginate și executate de către cei mai mari creatori de forme ale acelui timp, în special de către Brunelleschi.[29] Ar trebui adăugat că această tendință a secolului al XV-lea de a pune în mișcare simbolurile este generală, nicidecum limitată, la Italia; că ea este în strînsă legătură cu dezvoltarea Confreriilor sau Companiilor laice care are loc după 1260. În localurile acestor societăți se găsește materialul necesar atît pentru celebrarea Misterelor — formă fixă de vizualizare a sentimentelor creștine — cît și a serbărilor semifolclorice din mai, de sfîntul Gheorghe sau de sfîntul Ioan.[30]

La ora actuală este imposibil să refacem tabloul complet, pentru diferitele țări, al formelor nenumărate pe care le-a luat ritualul spectacolelor laice și neteatrale contemporane cu Misterele. Ar trebui să ținem cont atît de Laude[31] și de

---

[29] Cele dintîi reprezentații ale lui Terențiu și *Calandria* lui Bibbiena, spre 1515, marchează o cotitură intelectuală și socială absolută. Confreriile încetează de a dirija spectacolul cultural în profitul cercurilor de la curte. Așa cum Brunelleschi a fost, la începutul lui Quattrocento, marele inițiator al instalațiilor destinate spectacolului străzii, un artist, Peruzzi, este acum primul inițiator al noii vizualizări. Cf. D'ANCONA, pp. 102, 12I, 276, 331, 503 și articolul meu citat, nota 3, p. 330.

[30] Asupra materialului Confreriilor, cf. D'ANCONA . . . 163, descrierea unui vestiar. Asupra serbărilor de cartier, pp. 234, 246, 272. Mai ales p. 217 asupra intervenției principelui în relațiile dintre lumea sfinților și arte. D'Ancona a descris de asemeni recrutarea actorilor în secolul al XV-lea, băieți de familie sau tineri din grup. Actorul nu apare decît în secolul al XVI-lea. În orice caz, există aici o zonă de ruptură.

[31] Parte a oficiului divin, care se compune în special din psalmi pentru lauda lui Dumnezeu (n. tr.).

Flagelatorii italieni ca şi de acele «Entremets»[32] burgunde. Anumite obiceiuri, cum sînt serbările şi jocurile legate de 1 Mai, par să fi fost foarte generale, altele mai locale. Iar interferenţele între rituri creştine recente şi rituri păgîne foarte vechi rămîn pentru moment foarte puţin cunoscute. Sîntem în prezenţa a numeroase straturi de civilizaţie. Căci nu există o singură civilizaţie tradiţională, ci mai multe, şi, contrar aparenţelor, formele cele mai populare ale gîndirii generaţiilor trecute apar la suprafaţă în operele de artă cele mai rafinate.[33]

Important este să dovedim că, la Florenţa, la mijlocul secolului al XV-lea, cortegiile de care alegorice nu existau numai pe pereţii pictaţi cu fresce ai palatelor sau în versurile cîte unui Poliziano, şi că artiştii nu făceau decît să descrie pas cu pas, cu o peniţă sau un penel sincer, ceea ce vedeau cu ochii lor. Cultura din Quattrocento este o cultură trăită, iar nu o cultură de eruditi de cabinet. În acest fel se va găsi în D'Ancona descrierea serbărilor de sfîntul Ioan în Florenţa în 1454. La 21 iunie a avut loc o *mostra*, iar la 22 o «processione di tutti gli edifizi». Or, dacă citesc textul, constat că la început venea crucea Sfintei Maria del Fiore, cu întreg clerul şi corurile, apoi Compania lui Jacopo Cimatore, apoi cea a lui Nofri Calzajolo cu 30 de copii îmbrăcaţi în alb ca nişte mici îngeri, apoi cele trei Edifizi ale Sfîntului Michele Angiolo pe care le domina Dumnezeu Tatăl într-o nuvola «iar în piaţa care este în spatele Senioriei, ei reprezentară bătălia îngerilor cînd Lucifer fu alungat din cer împreună cu blestemaţii săi.[34] Veneau apoi Edifizi-ile —

---

[32] Spectacole sau divertismente care se dădeau între diferitele servicii ale unui banchet. (n. tr.)

[33] Asupra acestui punct mă deosebesc puţin de dl. Varagnac. Nu există o singură civilizaţie tradiţională. Sînt de dorit. în primul rînd noi studii asupra raporturilor dintre artă şi viaţă în secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Existau atunci două forme de civilizaţie care nu s-au dezvoltat în timp dar care au lăsat, şi una şi cealaltă, urme vizibile în tradiţia populară.

[34] Cf. D'ANCONA ... p. 228

prezentate, se pare, de către parohii şi diferite companii — a lui Adam (în piaţă era reprezentat Dumnezeu care-l creează pe Adam apoi pe Eva); a lui Moise (înconjurat de cavaleria capilor poporului lui Israel) şi tot aşa în continuare pînă la Judecata de apoi. Se succedau douăzeci şi două de Edifizi, fiecare cu o puzderie de personaje costumate în actori şi care, în fiecare piaţă, la opririle colosalei procesiuni, îşi jucau rolul. Dovadă că nu este vorba de o serbare excepţională o constituie faptul că alţi martori au văzut şi relatat acelaşi lucru, cum este acel grec din suita lui Paleolog care a văzut la Florenţa, în mai 1439, reprezentaţii analoge, nu fără oarecare scandal, sau ca acel Abraham, episcop de Suzdal, care însoţi pe mitropolitul Isidor la Conciliul din Florenţa, tot în 1439, şi care se arată în acelaşi timp uimit şi şocat [35].

Adaug că acest mare avînt al cortegiilor figurative n-a durat mult. Chiar la Florenţa, înainte de sfîrşitul secolului, a fost redus numărul Edifizi-ilor de sfîntul Ioan, mai întîi la 10, apoi la 4, şi chiar acestea au fost « Triumfuri », cele ale lui Cezar, Pompei, Octavian şi Traian cu prăzile lor, reprezentînd Generozitatea, Libertatea, Pacea şi Dreptatea, [36] fără îndoială, adevăratul izvor al celebrului tablou de Mantegna de la Hampton Court. A doua zi, serbarea se relua, e adevărat, cu defilarea celor 4 « Spiritelli » reprezentînd istorioare: a Renumelui — îmbrăcată cu pene de păun, cu aripi mari şi figuri umane pe întreg corpul; a lui Dedal; a lui Jupiter — reprezentat ca un spiritello roşu şi încoronat, cu un soare în mînă; a lui Midas — în întregime de aur. Sîntem deja într-o altă lume. [37] Forma cortegiului a supravieţuit suficient pentru a asigura reînnoirea miturilor.

---

[35] Cf. D'ANCONA ... p. 230, 246, 409.

[36] Cf. D'ANCONA ... p. 225.

[37] Lumea în care intrăm este, în acelaşi timp, aceea a lui Dürer şi Poussin; este o lume mult mai abstractă şi figurativă decît cea care inspiră operele de artă din Quattrocento.

Revin la Poliziano. Este evident că imaginile din care s-a inspirat poetul *Canzonei a ballo* ne apar infinit mai precise decît se părea la prima vedere. Anumite trăsături, cum este covorul de flori, aparţin ciclului de reprezentări plastice din evul mediu, altele, cum este Amor vizitîndu-şi poporul, aparţin din contră încercărilor care se dezvoltă pentru a substitui cortegiilor inspirate direct din legenda creştină şi complementare ale Misterelor — ele însele ieşite direct din drama sacră — ceea ce voi numi cu plăcere un neofolclor în care gustul cercurilor erudite pentru antichitate se pune la îndemîna poporului. Dar, trebuie să recunoaştem că serbarea mitologică n-a reuşit să se substituie definitiv, în obiceiurile populare, cortegiilor provenite din drama sacră. Începînd cu sfîrşitul secolului al XV-lea, chiar în Florenţa, procesiunile de « edifizi » mitologice sînt scheletice în comparaţie cu cele în care, într-un ultim foc, înainte de a se stinge, reprezintă dramatizarea populară a miturilor creştine. Lorenzo de Medici a avut mai întîi o concepţie aproape demagogică a puterii; el însuşi ca şi succesorii săi se orientează spre o idee de Stat cu totul diferită. Noua cultură se desfăşoară, pînă la urmă, nu în piaţa publică, ci în cercuri închise şi singurele mari spectacole care se vor da încă în stradă sînt Intrările şi Turnirurile în aşteptarea jocurilor mitologice ale epocii baroce. [38]

[38] În secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, această epocă, dominată de către Lorenzo de Medici şi grupul său de poeţi şi artişti, a continuat să trăiască în spectacolele Colegiilor iezuite şi în Baroc. Conspiraţia familiei Pazzi a pregătit evoluţia care l-a condus pe Lorenzo însuşi la o altă concepţie asupra puterilor prinţului şi l-a îndepărtat de soluţiile mai demagogice ale tinereţii. Întreagă această evoluţie, precipitată brusc prin moartea lui Lorenzo, prin drama lui Savanarola, prin intrarea francezilor în Italia, trebuie reluată de foarte aproape. Ea este importantă pentru a nuanţa curentele, adesea opuse, care s-au manifestat în timpul primului secol al Renaşterii. Asupra raporturilor foarte strînse, între unele cortegii din anii 1480 şi Triumfurile lui Rubens (*Triumful Iubirii divine* de la Madrid), cf. D'ANCONA . . .p. 282. Pînă la urmă, iezuiţii şi Contra reforma sînt aceia

Depășesc cadrul acestei lucrări studiul aportului tradițiilor medievale și al recrudescenței păgîne în evoluția obiceiurilor și în operele de artă din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Scopul meu este de a arăta numai ceea ce se poate scoate dintr-o comparație strînsă a textului lui Poliziano cu tablourile timpului. După ce am stabilit, pornind de la analiza acestor *Canzoni a ballo*, raportul strîns care există între imaginile poetice și spectacolele contemporane, după ce am precizat importanţa momentului istoric în care folclorul creștin se vede atacat printr-o mișcare nu de reîntoarcere la păgînismul vechi, ci de instituire gîndită a unui ritual alegorizant și păgînizant, strîns legat de intenţiile politice și sociale ale stăpînilor puterii — și după ce am dovedit în acest fel caracterul ambiguu al inspirației — aș mai vrea să fac cunoscută în continuarea operei lui Poliziano, această adeziune strînsă a poeziei la riturile sociale și să arăt cum poetul și unul din cei mai iluștri pictori ai acelui timp, Botticelli, se completează unul pe altul mai mult decît s-a arătat pînă acum.

Comparația fundamentală este aceea dintre *Sylvele* și *Stanţele* lui Poliziano și faimoasa *Primăvara* a lui Botticelli.

Dacă răsfoim *Sylvele*, ne vom opri la cea de a doua, aceea care este dedicată lui Hesiod și lui Virgiliu, autorul *Georgicelor*. Vom constata, mai întîi, urmînd observația unui critic, că abia se vorbește în mod direct despre Hesiod și Virgiliu, dar că poetul intră aici, în general în competiție cu ei pentru a crea la auditor un fel de stare sufletească propice unei aprecieri mai bune a operelor antice.[39] Totuși, este just să adăugăm că

---

care au rămas credincioși formulei carului alegoric, foarte apreciate la sfîrșitul secolului al XV-lea pentru a reduce interesul popular față de procesiunile prea pasionante care se inspirau din legenda creștină și reprezintă, împreună cu Misterele, ultima formă a dramei sacre.

[39] A doua dintre *Sylve* — un titlu sugerat de către Lorenzo este din 1483; ea este consacrată elogiului lui Virgiliu și Hesiod și cunoscută sub numele de *Rusticus*. Cf. ediția Polvara, pp. 95 și urm.

tonul general este destul de diferit. «*Omne besto flagrat amore nemus*» (vers 230-231). Poliziano ne-a dat aici mai degrabă un reflex al atmosferei care domnea la curtea lui Lorenzo — în faimoasele vile din împrejurimile Florenței, Poggio a Caiano, Careggi[40] — decît un ecou al poeziei anticilor. De altfel, el face în acest fel o operă cu adevărat originală și vie de transpunere. Dar este necesar, după aceasta, să notăm că tema generală, care este elogiul vieții rustice, se leagă de politica lui Lorenzo, nu mai puțin decît temele lui *Canzoni a ballo*. Întoarcerea la glie este celebrată de către poet ca procurînd omului, sustras vieții sofisticate a orașelor, odihnă, sănătate, fericire. Ambițiile marilor orașe sînt contrare spiritului său. Și nu uită chiar să adauge că nimeni nu este un soldat mai bun decît țăranul. Amintirea a ceea ce a fost puterea Romei nu ne poate face să uităm tot ceea ce aici este aluzie la politica principilor; s-a sfîrșit cu facțiunile, cu marea exaltare a spiritului și prea marele rafinament moral și spiritual. Decît să se procure poporului plăceri disciplinate în oraș, e încă mai rentabil să fie pus la locul său pe cîmpuri. Astfel va fi asigurată calea autorității principelui în cetate și, pe lîngă aceasta, se vor menaja forțele pentru promovarea politicii sale în afară.[41] Surprindem aici punctul de plecare al unei întregi serii de

---

[40] Asupra vilelor Medicilor, cf. în Barfucci o întreagă serie de planșe foarte sugestive.

[41] Ating aici tema Condotierului. Se știe destul de bine că această temă a ispitit pe toți artiștii începînd cu Uccello și Andrea del Castagno, pînă la Donatello și Verrochio. Politica lui Lorenzo a fost, mai întîi, pe măsura orașului, ea se exprima atunci ... în opere și serbări destinate pentru via Larga, destul de modestă în ochii noștri moderni. Sfîrșitul secolului al XV-lea coincide, în toate domeniile cu o lărgire a ori zonturilor. Voi relua în altă parte problema Condotierului sau mai bine a cavalerului în cetate. Voi arăta că numeroase opere de artă, mai ales cele care se rotesc în jurul temei sfîntului Gheorghe (Uccello, Carpaccio etc), se leagă de funcțiile sociale fie ale tînărului (cf. Vargnac), fie ale războinicului (cf. G. DUMEZIL, mai ales introducerea la volumul *Les mythes romains. Horace et les Curiaces*, Paris, 1942).

paralele între diferitele moduri de viață; viață activă, viață contemplativă; iubire sacră, iubire profană, care vor cunoaște, în secolele următoare, un mare viitor. Este clar că toți tiranii au visat întotdeauna aceleași soluții simpliste pentru a-și stabili dominația și că reîntoarcerea la bucuriile sănătoase ale pămîntului și la analfabetism seduce pe toți dictatorii. Sub coloratia poetică a hexametrilor lui Poliziano intenția politică este evidentă. *Sylvele* aparțin categoriei operelor angajate.

Or, începînd cu versul 173, găsim o descriere a primăverii, care nu putem spune că nu are unele legături cu *Canzone* de mai sau cu *Primăvara* lui Botticelli. De exemplu, citim la versul 215:

[Horas] «*Quas inter, stygio remeans Proserpina regno,*
Comptior ad matrem properat: comes alma sorori
It Venus et Venerem parvi comiantur Amores:
Floraque lascivo parat oscula grata marito:
In mediis, resolute comas nudata papillas,
Ludit et alterno terram pede Gratia pulsat . . . [42]

Versurile precedente erau consacrate lui Ceres și, succesiv, toți zeii și toate zeițele au figurat într-un fel de spectacol de balet foarte lung în care întreaga Antichitate era invocată în sprijinul politicii sociale a principelui.

Nu este necesar să subliniem raporturile care există în general între această temă și cea a *Primăverii* lui Botticelli. Cu atît mai mult cu cît, mai sus, poetul a avut grija să reia tema covorului de flori răsărit la suflarea lui Favonius «genitalis spiritus mundi». Dl. Attilio Polvara tocmai a observat că Venus, care figurează în

[42] Între acestea, Proserpina revenind în domnia Stixului, / Se grăbește și mai împodobită la mama ei; ca tovarășă a iubitei surori / Merge Venus, iar pe Venus o însoțesc mici Amorași / Iar Flora îmbie sărutări plăcute lascivului soț: / la mijloc, cu părul despletit și cu sînii dezveliți / Dansează Grația și bate pămîntul cînd cu un picior cînd cu celălalt . . .

acest cerc foarte restrîns de zei păgini nu este orice Venus ! Ea ne este prezentată ca însoţitoare şi soră a Proserpinei; ea nu este zeiţa genealogiilor mitologice, ci Venus fizică, celebrată de Lucreţiu (I. 1 ş. c.) ca forţă animatoare a universului.[43] Poetul nu urmăreşte să facă un fel de genealogie oficială a zeilor. el se mulţumeşte, urmînd cerinţele scopului urmărit, să aleagă în imensul stoc de legende şi interpretări cea care cadrează mai bine cu intenţiile sale generale de moment. Astfel se face că se întîlneşte în aceste versuri, alături de Venus Genitrix, o Floră căsătorită care este greaca Chloris unită cu zeiţa romană a înfloririi şi a primăverii (Flora) şi care este soţia lui Favonius, Zefirul. Recent, într-un curios articol din *Melanges Warburg*, Gombrich a studiat amănunţit sensul celebrei alegorii a lui Botticelli fără să acorde, mi se pare, destulă importanţă textului lui Poliziano. Pentru el Venus din celebrul tablou nu este Venus Genitrix, ci o Nimfă a Renaşterii pe care nu o leagă suficient de mitul Primăverii, pentru că a căutat sursele acesteia, într-un admirabil efort de erudiţie livrescă, mai mult în plină epocă antică, fără a ţine suficient cont de textul contemporan care, totuşi, a fost conceput, dictat poetului de către acelaşi mediu, dacă nu de acelaşi om care a comandat tabloul.[44] Convins cu totul de teza astăzi

---

[43] Asupra acestui punct sînt cu totul de altă părere decît ultimul interpret al operei lui Botticelli, E. H. GOMBRICH, *Botticelli's mythologies. A study in the neo-platonic symbolism of its roicle* în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 1945. Nu văd, într-adevăr, posibilitatea de a recunoaşte, în figura centrală a tabloului lui Botticelli, în această Venus însărcinată legată de mitul celor Trei Graţii, o figură nu a iubirii generatoare ci a umanităţii ! Raţiunile cele mai subtile deduse cad în faţa vederii obiectului comentat. Asupra textelor care sînt în contradicţie cu tezele dlui Gombrich. cf. POLVARA . . . p. 102, versul 217.

[44] *Primăvara* a fost executată de către Botticelli pentru Lorenzo di Pier Francesco, văr mai mic al lui Lorenzo Magnificul, pentru vila sa de la Castello, unde a văzut-o şi Vasari. Cheia operei este deci de căutat într-un cerc relativ mai larg, dar strîns legat de cel al lui Lorenzo

triumfătoare a neoplatonismului cercurilor mediceene, cred că el a subestimat latura modernă, aș prefera să spun actualitatea, atît a tabloului cît și a poemului.[45] Și aceasta, pentru că se consideră în general că poemele ca și tablourile artiștilor sînt opere de pură imaginație.[46] Cred, în ce mă privește, că ele sînt mult mai legate de formele concrete ale vieții contemporane și că izvorul lui Poliziano și al lui Botticelli este atît un spectacol cît și o meditație.

Acest punct de vedere a fost întrevăzut de către un autor care n-a cunoscut lucrările lui Gombrich și nici acesta pe ale sale. În cartea sa foarte interesantă asupra *Civilizației tradiționale și genurile de viață*,[47] Varagnac a încercat o interpretare personală a *Primăverii* lui Botticelli. Conform tezei sale, celebra pînză s-ar lega mai degrabă

Magnificul, întrucît Lorenzo di Pier Francesco, cu mult mai tînăr, 1463—1503, a fost crescut la curtea Medicilor, și a fost de asemeni protectorul lui Michelangelo.

[45] Există o anumită tendință actuală de a exagera influența neoplatonismului asupra artei și gîndirii de la sfîrșitul secolului al XV-lea. Această mișcare se inspiră dintr-un spiritualism fără pereche și dintr-o dorință de a împăca ieftin păgînism și creștinism. Pe lîngă aceasta, ne-ar plăcea să știm, dacă partizanii acerbi ai neoplatonismului, care cred că au explicat totul cînd au descoperit un text de Landino sau de Marsilio Ficino, disting chiar în neoplastică, ceea ce aparține vechii tradiții și ceea ce este o simplă însușire a modului de a gîndi al Renașterii . . .? Și apoi, am auzit reamintindu-se recent, prin unul din cei mai buni judecători — dl. Marrou — că, în antichitate chiar existau școli rivale ale neoplatonismului: Alexandria, Atena . . .

[46] Într-un remarcabil articol, publicat în 1945 în *Humanisme et Renaissance*, Artă și religie în Renaștere, André CHASTEL rezumă foarte net acest punct de vedere: « Imaginile Antichității oferă astfel cel mai curios amestec de arheologie și feerie. În compozițiile ușoare ale lui Cassoni, în seriile gravate . . . Antichitatea furnizează imaginației artiștilor teme romanești scoase din războiul Troiei sau din povestea zeilor. » Cred să fi arătat că între imaginațiile facile ale artiștilor și Antichitate există lucruri văzute în viață, un releu care a fost neglijat și care ne obligă să punem în termeni diferiți problema invenției plastice a Renașterii și a semnificației operelor sale.

[47] Cf. VARAGNAC . . . p. 243

de folclor decît de speculaţiile cercurilor de eruditi. Figura centrală nu ar fi aceea a lui Venus, ci a Reginii lunii Mai. La stînga, cele Trei Graţii nu ar face decît să prefigureze pe cele trei fete ale aşa-zisului *trimazo* (ramură verde distribuită de 1 Mai, la începutul secolului al XX-lea chiar, în Lorena); tînărul n-ar fi Mercur ci tînărul tradiţional însărcinat să culeagă ramurile; în fine, la dreapta, iniţiaţii. Astfel, misterioasa figură care a trezit atîtea vise ar fi aceea a unei fantome, căci printre categoriile de vîrstă, morţii au fost întotdeauna lăsaţi la o parte.

Nu sînt deloc de acord cu Varagnac asupra acestei interpretări şi nu cred că imaginea lui Botticelli trebuie să fie privită ca simbol al celor din mormînt.[48] Cu toate acestea, cred că Varagnac a avut dreptate atunci cînd a pus această operă în relaţie cu riturile din luna mai de la Florenţa şi sînt convins că ne-a condus spre calea cea bună făcîndu-ne atenţi la relaţiile care există între tablou şi moravurile contemporane Poliziano, de asemeni, a ales după cît se pare, pentru divinităţile sale, cutare sau cutare funcţie, cutare sau cutare atribut, mai degrabă decît altul, în vederea ceremoniilor populare recente. Aceste ceremonii nu sînt implantate, după cum tocmai am observat, în tradiţia modernă, dar nu s-ar putea înţelege nici poezia nici arta timpului dacă nu s-ar ştii că, spre sfîrşitul lui Quattrocento în deosebi la Florenţa, s-a schiţat o mişcare în vederea substituirii unor rituri populare ieşite din drama creştină a unor rituri, analoge ca înfăţişare dar prefăcute în mituri păgîne. Operele lui

---

[48] Chiar dacă se admite că în Quattrocento valoarea simbolică a ceremoniilor Primăverii era aceeaşi cu cea din alte epoci — ceea ce n-a fost dovedit, căci folclorul trăieşte şi el — nu este mai puţin sigur că accentul principal este pus aici asupra legendei antice chiar în forma în care ne-a povestit-o Poliziano, iar nu asupra tradiţiei azoterice, fie ea neoplatoniciană sau legată de cultul morţilor. Pe lîngă aceasta, figurarea poseda, pentru pictor, înainte de orice, valoarea reprezentării vizuale şi plastice a lucrului văzut.

Poliziano şi Botticelli ne dau o idee despre ceea ce ar fi putut să fie o cultură neoantică dacă reacţia creştină nu s-ar fi manifestat rapid şi dacă principii, la rîndul lor, n-ar fi dorit o participare mai restrînsă a mulţimii la constituirea noii lor autorităţi.

Varagnac are desigur dreptate să lege viziunea *Primăverii* lui Botticelli de cortegiile din luna Mai de la Florenţa, are desigur dreptate să considere că această alegorie priveşte pe tinerele fete, în acelaşi timp actriţe pentru o parte a riturilor pe cale de transformare şi reprezentative a ceea ce el numeşte o clasă de vîrstă a societăţii. În ce mă priveşte, prefer să insiste asupra acestui aspect al ritului decît asupra laturii sale funebre, căci chiar dacă acest caracter a aparţinut uneori anumitor cortegii de tinere fete în folclor, sînt convins că, tocmai la Florenţa, în secolul al XV-lea, asistăm nu la o desfăşurare a riturilor moarte, ci la elaborarea vie a noilor rituri, implicînd o veritabilă transmutare a anumitor valori semnificative. Şi cred deci că este imprudent să se interpreteze alegoria lui Botticelli şi Poliziano în mod izolat, atît din punctul de vedere al neoplatonismului cît şi din cel al folclorului, detaşîndu-se, ca să spunem aşa, de contextele lor. Căci trebuie să se pună, după părerea mea, în paralelă cu alegoria pictată, în care Venus, să nu uităm, nu figurează totuşi decît pe unul din actorii *Primăverii*, alte opere contemporane, fie alte poeme de Poliziano sau alte opere de artă ca *Bătăliile* sau tablourile Sfîntului Gheorghe de Uccello. [49]

---

[49] Cf. în D'ANCONA ... p. 402, un text destul de curios. Este vorba despre o supravieţuire a serbărilor din Quattrocento în secolul al XVIII-lea în Flandra. Scena se petrece la Nederbrakel, într-o cîmpie înverzită: « Erau deajuns atunci cîteva crengi legate între ele pentru a stabili un fel de îngrădire rezervată, numită parc. » Aceasta ar putea să explice frunzişurile care marchează, în *Bătălia* lui Uccello, de la Londra, trecerea de la primul plan la cel de al doilea, şi de asemeni învelişul general al *Primăverii* lui Botticelli, despre care Poliziano ne spune că are localizarea în domeniul lui Venus.

În ceea ce privește textele literare, apropierea între *Primăvară* lui Botticelli și Stanțele lui Poliziano a fost făcută de către Warburg încă la 1893.[50] Acest studiu a constituit primul efort pentru a dezvolta și preciza semnificația celebrei alegorii. De atunci, lucrările lui Gombrich, în deosebi, au îmbogățit cu mult cunoștințele noastre despre problemele puse de către această pînză atît de densă ca un text. Între timp, cred că în lumina observațiilor precedente, putem relua cu oarecare folos lectura lui Poliziano.

Cum se știe, *Stanțele* sînt neterminate. Ele au fost începute de către Poliziano ca urmare a celebrei *Giostra* din 28 ianuarie 1475, în care triumfă Giuliano de Medici. Dar, în timp ce poetul traducea în imagini amintirile acestei strălucitoare serbări, destinul își îndeplinea opera: la 26 aprilie 1476, Simonetta, iubita cavalerului, murea, iar la 26 aprilie 1478 se sfîrșea Giuliano însuși, asasinat în faimoasa capcană de la Santa Reparata.[51] Poliziano nu termină poemul care se oprește tocmai înainte de descrierea *Giostrei*. Așa cum este, acest text constituie un reflex al întregii vieți intelectuale și sentimentale a tinerilor principi din Florența.

El evocă o întreagă lume imaginară și ideală bazată, după spusele lui De Sanctis, « pe sentimentul naturii și al frumuseții care, de la Boccaccio, este lumea culturii ». El descrie domnia lui Venus și a eternei primăveri, mitul acestei noi Florențe care nu numai că vedea deschizîndu-se în fața sa cîmpul utopiei estetice, dar și imense orizonturi pozitive.

---

[50] Nu pierd din vedere că Warburg este cel care, încă la 1893, a făcut o paralelă între tabloul lui Botticelli și *Giostra* lui Poliziano. Dar el n-a extins comparația la ansamblul operei poetului; nici n-a instituit, mai ales, o apropiere cu izvoarele contemporane de inspirație vizuală, comune poetului și artistului.

[51] Despre Simonetta, cf. în ultimul rînd BARFUCCI .... pp. 122—123 și 137—140. Cf. de asemeni POLVARA ....
 p. 169 ca și introducerea la *Stanțe*.

Personajul central al *Stanțelor* este deci Giuliano. Călăreț, vînător, poet, amator de pictură și de muzică, el este prototipul tînărului erou al noii epoci. Cînd el pătrunse, în ianuarie 1475, în arena turnirului, reprezenta în ochii tuturor însuși viitorul Florenței și noua epocă. El purta, se știe, în mînă un stindard pe care era pictată o Pallas după un carton de Botticelli.[52] Ne putem face o idee despre acesta, fără îndoială, privind porțile în marchetărie care există încă la Urbino. Am atras de altfel atenția, după Mario SALMI, asupra faptului că lucrările de la Urbino constituie o antrepriză paralelă celei de la Florența și că au un aport important pentru cunoașterea etapelor din Quattrocento, Giuliano, în acel moment, reprezintă în același timp ambițiile tineretului și ale statului florentin. Moartea sa, trei ani mai tîrziu, marchează o cotitură după care politica principilor îi depărtează de mulțime. *Stanțele* sînt, prin urmare, una din operele în care se exprimă atmosfera acelui moment trecător în care pare să se schițeze uniunea intimă a tiranilor cu mulțimea și care dă naștere unei arte și unor mode în care cultura păgînă tinde să se substituie pe nesimțite, prin intermediul riturilor și al liturghiilor civile, tradițiilor creștine. Giostra din 1475 este o ultimă imagine a cavalerismului medieval, alunecînd, prin alegorie, spre o figurație a miturilor antichizante ale Renașterii. Douăzeci de ani mai tîrziu vom avea, pe de o parte, literatura cavalerească detașată de obiceiurile populare, iar, pe de altă parte, tradiția creștină unită cu acțiunea tiranilor. Noua cultură

---

[52] Cf. nr. 2, p. 382. Asupra lucrărilor de intarsiere de la Urbino, cf. cartea dlui Mario SALMI, citată la nota 2, p. 376. Dl. KRAUTHEIMER a arătat recent (The tragic and comic scene of the Renaissance. The Baltimore and Urbino panels, *Gazette des Beaux-Arts*, 1948) că celebrele panouri în perspectivă, atribuite școlii lui Piero della Francesca sau lui Laurana, sînt legate de evoluția ideilor asupra teatrului. Ar trebui să fie confruntate încă cu cîteva subiecte analoge care se păstrează numai la Urbino în marchetărie.

se va dezvolta în cercuri rafinate, în afara pieței publice. [53]

Ceea ce caracterizează, în mod esențial, în *Stanțele* lui Poliziano, personajul lui Giuliano este atitudinea sa față de femei. Acest frumos cavaler le ignoră, el se teme de ele și le disprețuiește, se depărtează de ele cu grijă. Poemul începe printr-un portret al eroului:

Nel vago tempo di sua verde etate.
Spargendo ancor pel volto il primo fiore,
Ne avendo il bel Julio ancor provate
Le dolci acerbe cure che da Amore,
Viveasi lieto in pace e in libertate . . .
Ah quante ninfe per lui sospirono ! . . . [54]

Poetul ni-l arată apoi pe tînăr în întregime dedat bucuriilor cîmpenești, vieții sănătoase și vînătorii. Și din nou citim ecoul temelor din *Rusticus*. Pînă la urmă, totuși, toți îndrăgostiții socotindu-se ofensați de către sălbăticia lui Giuliano, vin să se plîngă lui Amor, care promite să intervină. Ne apropiem astfel de tema, în același timp concretă și poetică, a cortegiului lui Amor invingător și nu sîntem departe de serbările din luna mai de la Florența, cu toate că *Giostra* a avut loc în ianuarie și, s-a legat, după cît se pare, de un alt ciclu decît cel care se dezvoltă în jurul triumfului Primăverii ; înainte chiar de sfîntul Gheorghe, care la 23 aprilie, deschide seria ceremoniilor anuale ale tinereții. Este vorba aici, după cît se pare, de o serbare a armelor și a vînătorilor. [55]

---

[53] Cf. marea lucrare a lui Mario APPOLLONIO, *Storia del Teatro italiano*, Florența, 4 volume, 1943 — 1949.

[54] În gingașa vreme a tinereții sale / Împrăștiind încă prin înfățișarea sa întîia floare / Și neîncercînd încă frumosul Giulio / Dulcile necazuri cumplite pe care le dă Amorul, / Trăia vesel în pace și în libertate . . . / Ah / cîte nimfe suspină pentru el ! . . .

[55] Data Giostrei în care triumfă Giuliano coincide cu Sfîntul Carol cel Mare. N-am putut să stabilesc dacă există o corelație între acest fapt și semnificația luptei.

Este cu atît mai curios să se observe că, de îndată ce Amor decide să intre în arenă, se văd apărînd în poem imaginile clasice ale Primăverii:

« Zefiro gia di be'fioretti adorno
Avea de'monti tolta ogni pruina:
Avea fatto al suo nido gia ritorno
La stanca rondinella peregrina . . . » [56]

Cred deci că nu trebuie făcut prea mult caz de data *Giostrei*, ci mai mult de temele pe care se dezvoltă ea, legate între ele, fără îndoială, prin ciclul Primăverii, în mod normal eşalonată între sfîntul Gheorghe şi sfîntul Ioan.
Iată-l deci pe Giuliano plecînd într-o zi la vînătoare. El călăreşte un cal aprig şi, în curînd, întreaga pădure răsună de chemările cornului şi de lătrăturile cîinilor săi. Nu se poate să nu ne amintim aici de o celebră operă a epocii, a cărei temă nu se lega bine pînă acum de iconografia din Quattrocento. Mă refer la *Vînătoarea* lui Uccello. M-am întrebat adesea ce semnifica această operă alături de frescele din *Chiostro Verde* şi de *Bătălii*. Cred că Uccello — care lucra şi la Urbino, în jurul lui Piero, printre iniţiatorii Renaşterii de la 1475—1480 — a tratat aici, în realitate, dacă nu tema vînătorii lui Giuliano, mai exact unul din acele spectacole ale străzii care i-au inspirat în egală măsură pe artişti şi poeţi. Se va găsi, într-adevăr la D'Ancona menţiunea foarte curioasă a unor vînători figurînd printre intermediile *Sacrei Rappresentazione*, alături, de exemplu, de o *Giostra* — într-o Santa Uliva — sau de Triumfuri. [57] Iar noi ştim din viaţa lui

---

[56] Zefirul împodobit deja cu flori frumoase / Luase de pe munţi orice omăt: / Se reîntorsese iar la cuibul ei / Obosita rîndunică pribeagă . . . .

[57] Asupra reprezentării vînătorilor cu ocazia cortegiilor mitologice, cf. D'ANCONA . . . pp. 518 şi 527. În 1459, cu ocazia vizitei lui Pius al II-lea, la Florenţa, a fost reprezentată o vînătoare în piaţa Senioriei, închisă cu această ocazie. Aici s-a dat drumul la lei. Toate acestea trebuie comparate cu serbările burgunde. Cf. O. CARTELLIERI, *La cour des ducs de Bourgogne*, traducere franceză, Paris, 1946. Obiceiurile pe care le descriu aici nu erau

Cecca de Vasari, că se reprezenta cu plăcere vînătoarea şi în cortegiile uriaşilor — care de asemenea au fost înfăţişate în operele, pierdute astăzi, ale lui Uccello. Fără să facem prea multe precizări, cred că putem garanta că vînătoarea era unul din interludiile obişnuite ale cortegiilor din Quattrocento şi că atît Poliziano cît şi Uccello au transpus, o dată mai mult, amintiri concrete. În *Stanţe* Amor stîrneşte un cerb care-l atrage pe Giuliano pe urma sa într-un fel de vîrtej, desprinzîndu-l de suita lui. Giuliano înaintează cu capul încoronat, să notăm, de crengi aşa cum îl putem vedea în frumosul Scipion în basorelieful lui Verrocchio. [58] Cursa sa se desfăşoară pe un covor de verdeaţă şi de flori, ca şi *Vînătoarea* lui Uccello. şi în *Primăvara* lui Botticelli, probabil, în amintirea florilor şi ramurilor care se aruncau pe străzile Florenţei sub paşii procesiunii Edificiilor şi ai cortegiului lor de figuranţi.
În fine ajuns într-o pajişte deschisă, cerbul, natural, se transformă în nimfă:

« *Una nuova dolceza al cor gli fiocchi* ». [59]

Apoi Amor săgetează prin ochii nimfei care se transfigurează: ea evocă pe Thalia, Minerva, Diana ; ea este însoţită de Cinste şi Drăgălăşenie şi, aşezată pe iarbă, veselă şi încoronată de toate florile Primăverii, se ridică, cu braţele pline de flori. Giuliano îi adresează cuvîntul:

« *O qual che tu ti sia, vergin sovrana,*
O ninfa o dea (ma dea m'assembri certo);
Se dea, forse che se'la mia Diana...
Ne so gia io qual sia tanto mio merto,
Qual dal ciel grazia, qual si amica stella,
Ch'io degno sia veder cosa si bella ». [60]

---

specifice Florenţei. Asupra uriaşilor, cf. D'ANCONA . . . ., 271; asupra lui Cecca, 231, despre reprezentaţia de la Santa Uliva, 489.

[58] Despre portretele lui Giuliano de Verrochio cf. BARFUCCI . . . 127.

[59] O nouă desfătare să-i fulguiască în inimă.

[60] O, oricine ai fi, fecioară stăpînă, / Ori nimfă, ori zeiţă
355 (dar zeiţă îmi pari de bună seamă); Dacă eşti zeiţă, poate

Începe dialogul cu «frumoasa etruriană», și, seara, cînd, obosiți de a-l căuta pe Giuliano, vînătorii se întorc la Florența, îl regăsesc acolo, dar radios și transfigurat.

Nu e nevoie să insist mai mult asupra paralelismului care există între toate aceste episoade și opere de artă atît de cunoscute ca, celebra *Femeie cu flori* de Verrocchio. Semnalez totuși apropierea care e cazul să o subliniem între această operă și o *Elegie* latină a lui Poliziano: *În violas a Venere mea dono acceptas.*[61] Și aici figurează covorul de flori «*Floribus his pictum possidet aura nemus*».[62] Aceste flori sînt de asemeni darul acestei Chloris pe care am întîlnit-o în *Sylve* și am identificat-o cu Flora:

«*Hos foetus verna Chloridos herba parit.*»[63]

La sfîrșit florile devin portretul femeii iubite. Le voi stropi cu lacrimile mele, spune poetul.

Combibite has lacrymas, quae lentae pabula flammae
Saevus amor nostris exprimit ex oculis».[64]

Ardoarea amoroasă se exprimă prin parfumul pe care li le-a lăsat mîna care le-a cules și respirația care le-a mirosit. Nu s-ar putea spune cu precizie ce raporturi au existat între familia Medici și Simonetta, floare a acestei curți tinerești. Ea este, în același timp amanta dar și întruchiparea femeilor ideale, egala Laurei și a Beatricei. Cert este că, în centrul poemului lui Poliziano, figura Simonettei apărea cu aceeași grație ambiguă care ne fascinează în trăsăturile

că ești Diana mea . . . / Nici eu nu știu care să fie meritul meu atît de mare / Care favor din cer, care stea atît de prietenă,/Încît eu vrednic să fiu de a vedea un lucru atît de frumos.

[61] Despre Femeia cu flori de Verrocchio, cf. BARFUCCI . . . 177—182 Elegia latină, care, după părerea mea, exprimă de asemeni sentimentul din care s-a inspirat sculptorul, se află în ediția Polvara, V. pp. 55 și urm. Primește în dar viorele de la Venus a mea).

[62] Prin aceste flori zefirul stăpînește o dumbravă de culori.

[63] Aceste roade cu petale le zămislește iarba băștinașă

[64] Beți aceste lacrimi, hrană a flăcării încete, pe care / Crudul amor le stoarce din ochii noștri.

principale din *Primăvara* lui Botticelli sau în Tabloul de la Chantilly (atribuit lui Pollaiolo) și reprodus aici. Există aici un fel de imagine compozită la care au lucrat artiștii și poeții și ale cărei prototipuri se mai găsesc și în minunata prezentare a Ilariei del Caretto din Lucca precum și într-o altă Elegie a lui Poliziano, consacrată morții Albierei degli Albizzi, tînăra logodnică a lui Sigismondo della Stuffa, moartă în floarea vîrstei, în 1473. Asistînd la carnavalul de la sfîntul Ion, cu ocazia trecerii Eleonorei de Aragon care urma să se căsătorească cu Hercule de Ferrara, ea e cuprinsă de febră și moare în cea de a zecea zi suspinînd versuri de o inspirație foarte apropiată de cea a lui Chénier. Corpul său e împodobit și e înmormîntată cu pletele împodobite cu o cunună de frunze. Mormîntul Ilariei del Caretto ne ajută să ne imaginăm care erau modelele de la care porneau pictorii din Quattrocento pentru a-și compune imaginea femeilor ideale. Prin intermediul poetului, simțim noi emoția pe care ei au tradus-o în formă.[65] Stanțele lui Poliziano nu se încheie cu întoarcerea lui Giuliano la locuința sa, în seara vînătorii. Amor va raporta triumful mamei sale, și, ajutat de Erato, poetul pornește să cînte dulcele regat al lui Venus. În acest moment regăsim direct tema din *Primăvara* lui Botticelli.

Iată «la valle ombrosa di schietti arbuscelli»:

«Ove in su'rami fra novelle fronde
Cantan i loro amor soavi augelli...

Nè mai le chiome del giardino eterno
Tenere brima o fresca neve imbianca:
Ivi non osa entrat ghiacciato verno;
Non vento o l'erbe o gli arbuscelli stanca;

---

[65] Epicedion de Poliziano se află în ediția Polvara, pp. 60 ș. u. El datează din 1473. Mormîntul Iliarei del Caretto, sare se află la Lucca, analizat de Jacopo della Quercia, este din 1406. Nu încape îndoială că sentimentul a fost exprimat mai întîi în materie. Nu pretind, de altfel, că poetul s-ar fi inspirat direct de la acest mormînt. Întîlnirea este cu atît mai remarcabilă.

Ivi non volgon gli anni il lor quaderno:
Ma lieta Primavera mai non manca
Ch'e'suoi crin biondi e crespi all'aura spiega
E mille fiori in ghirlandetta lega.» [66]

Venus domnește printre Amoraşi şi insoţitorii lor: Plăcerea, Teama etc. Zefirul acoperă acolo pămîntul cu flori. Alegoriile se înmulţesc şi aproape avem impresia unui fel de replică la *Roman de la Rose.* [67] Tot ce este în legătură cu această temă a grădinii, poartă, aşa cum am mai demonstrat, pecetea evului mediu ; ca şi apropierea figurii eroinei de cele ale Laurei şi Beatricei ; ca şi tradiţia Uriaşilor şi a Vînătorilor figurînd în cortegii mitologice care încearcă să înlocuiască pe cele creştine.

Pînă la urmă, poemul se termină printr-o descriere a lăcaşului zeiţei, prevăzut în deosebi cu porţi de metal pe batanţii cărora se văd numeroase episoade mitologice: Nunta lui Saturn şi a Terrei, Naşterea Furiilor şi Titanilor, Originea Nimfelor, Viziunea radioasă a lui Venus care se naşte fecioară din spuma mării — şi iată legătura cu altă pînză a lui Botticelli — Nunta lui Venus şi Vulcan, Poveştile de dragoste ale lui Jupiter şi Neptun . . . Cortegii cu Bacchus şi satiri . . . Răpirea Proserpinei . . . Pe scurt, dacă vreţi, întreg materialul legendar cu care se vor mulţumi artiştii italieni şi francezi pînă la Poussin şi la sculptorii de la Versailles. [68]

---

[66] Unde pe ramuri, printre frunze noi, / Îşi cîntă iubirea suavele păsărele . . . / Iar pletele grădinii veşnice / Nu le mai înălbeşte promoroaca sau omătul proaspăt; / Acolo nu cutează să intre îngheţata iarnă; / Vîntul nu oboseşte nici iarba nici copacii tineri; / Acolo anii nu-şi întorc caietul; / Ci vesela Primăvară nu lipseşte niciodată, / Oferind Zefirului părul ei blond şi ondulat, / Şi leagă mii de flori în ghirlande.

[67] Ar fi interesant de examinat dacă, în cele două părţi ale romanului, Grădina este concepută la fel. Cf. nota 12, p. 246 asupra Curţii-ului şi Paradisului.

[68] Lucrările lui G. R. KERNODLE, cf. nota 25, p. 333, ne-au atras atenţia asupra existenţei, la începutul lui Quattrocento, a unui material de obiecte semnificative moştenite de la secolul al XIV-lea atît de puţin cunoscut

Giuliano, principe al vînătorilor, intră în secol alături de fratele său Laurenţiu, îndrăgostit de frumoasa şi ingrata Lucrezia Donati, după ce fusese învins de Simonetta. Şi, pentru a celebra acest eveniment, care constitui, la urma urmei, promovarea lui Giuliano printre tinerii de vîrsta sa, va avea loc o Giostra în care el va putea să dea măsura curajului său şi să încline apoi vîrful lanciei sale în faţa celei care l-a supus legilor unei vîrste mai coapte.[69] Venus ordonă atunci să se săgeteze inimile întregului tineret florentin — ca în Canzone a ballo pe care am analizat-o — şi ea trimite pe Pasitea şi soţul său, Visul, la Giuliano care o vede pe Simonetta legîndu-l pe Amor şi bătîndu-l, care îşi vede destinul şi se pregăteşte să lupte.

Nu vom şti niciodată cum trebuiau să se termine *Stanţele* pentru că, murind Giuliano, poemul scurtat a primit această încheiere postişă. Dar îmi pare limpede că sensul *Giostrei* şi cel al celebrei pînze a lui Botticelli s-au clarificat prin comparaţia făcută cu Poliziano şi mai ales prin apropierea de aceste obiceiuri şi aceste spectacole.

Cei care încearcă să explice sensul Primăverii lui Botticelli ca o operă inspirată de o gîndire abstractă, eşuează. Diferitele elemente nu sînt toate raportabile la neoplatonismul lui Ficino, oricare ar fi importanţa mişcării în cercurile

---

— şi care constituie totuşi o veritabilă civilizaţie internaţională, între cea din secolul al XIII-lea şi cea a Renaşterii, civilizaţie al cărui apogeu tardiv a avut loc în Burgundia în secolul al XV-lea, Quattrocento lasă moştenire urmaşilor săi mai mult un material alegoric şi ideologic, transmis mai degrabă prin intermediul cărţilor şi stampelor decît printr-un material de obiecte. Se resimte influenţa capitală a presei care substituie şi, în acest domeniu, semnul obiectivului.

[69] Mă alătur aici de tezele lui Varagnac şi ale lui Dumézil asupra semnificaţiei sociale a miturilor şi asupra claselor de vîrste în societăţile tradiţionale sau primitive. Cf. în D'ANCONA..., p. 354, 402 ş. u., precizări asupra formaţiei tineretului în confrerii. E vorba de adevărate şcoli, de un de Saint-Cyr, şi de un veritabil Triumf marcînd ieşirea prinţului tinereţii.

Medicilor şi chiar în ochii lui Botticelli sau Poliziano, înşişi. Anumite detalii, ca pajiştea de flori, aparţin unor tradiţii medievale, altele exprimă o încercare mai recentă de reînnoire a unei mitologii în funcţie de neo-simbolism social.
Într-un cuvînt tabloul reprezintă domeniul lui Venus, înconjurată de un zid de aur. În acest domeniu să avem în vedere că primăvara domneşte etern. Zefir şi Flora-Chloris fac să crească aici totdeauna flori. Mercur, despre care s-au făcut atîtea ipoteze, este aici ca îngerul-vestitor al Sacrei Rappresentazione, Gavriilul lui Jupiter după încîntătoarea formulă a lui Rossi. [70] El dovedeşte că opera se află la jumătate de drum între mit şi realitate, adică între divertismentul mitologic şi simbol. Culegînd mărul, fructul de aur al Hesperidelor, el anunţă mitul celor Trei Graţii şi leagă tema Primăverii de aceea a domniei lui Venus. Aceasta este într-adevăr zeiţa iubirii senzuale şi a fecundităţii, iar nu viziunea livrescă şi abstractă a umanităţii, cum ar vrea să dovedească neoplatonierii riguroşi. Cît priveşte figura în jurul căreia se învîrt toate dezbaterile şi tabloul, aceasta nu este a Florei-Primăvara, ci a Nimfei îndrăgostite, a iniţiatoarei, a Simonettei pentru Giuliano, cea a tuturor fetelor din Florenţa care însoţesc carul lui Amor şi cîntă strofele pe care le-am citit deja în *Canzoni a ballo* ale lui Lorenzo şi Poliziano. Ea este, pentru fiecare, cea care l-a introdus în lumea minunată şi nemuritoare a pasiunii. Opera lui Botticelli se află astfel la jumătate de drum între realism şi poezie; ca şi *Stanţele* lui Poliziano, ea deschide calea unei întregi fabulaţii care va duce la divertismente şi alegorii ce vor alimenta imaginaţia oamenilor timp de trei secole. Mai mult, cred că *Stanţele* lui Poliziano sînt mai legate decît tabloul lui Botticelli, de un episod particular al vieţii lui Giuliano. Giostra din 1475 este o ceremonie în afara cadrelor ciclului anual

[70] Cf. Introducerea lui POLVARA la *Favola di Orfeo*, p. 155 a ediţiei sale din Poliziano.

al ceremoniilor, fără îndoială dintr-un motiv personal care ne scapă: aniversare, promovare în cadrele cetății ? Să nu uităm că Giuliano avea atunci 22 de ani. Botticelli, la rîndu lui, a fost de bună seamă îndemnat să facă să alunece tema spre cea a triumfului lui Amor, introducînd oamenii în domeniul eternei Primăveri, unde vor descoperi mijlocul de a se desăvîrşi şi de a face să rodească secolul lor. Opera sa este mai mult în relaţie cu riturile regulate ale lunii mai florentine. Caracterul exemplar al destinului lui Giuliano este de altfel afirmat. Ceea ce a răpit destul de repede întreaga claritate acestei compoziţii, este dispariţia rapidă a riturilor primăverii. Cum am explicat, marile serbări mitologice la Florenţa în civilizaţia din Quattrocento nu se statornicesc la Florenţa. Ele nu supravieţuiesc decît sub aspecte folclorice, în care se stabilesc, cum a arătat d. Varagnac, interferenţe cu teme şi rituri păgîne mai vechi şi mai puternice. Întrevedem de pe acum, că spre 1480 au făcut un mare efort, pentru a stabiliza în opera de artă o încercare de reînnoire a ritualului popular, pe care se sprijinea o politică deviată prin moartea lui Giuliano şi de asemeni prin rezistenţa bisericii. În timp ce, spre sfîrşitul secolului, în una din casele lor, se vedeau tablourile lui Botticelli reprezentînd aceste serbări, deja în declin, ale Primăverii florentine, în alte reşedinţe se vedeau de asemeni *Bătăliile* lui Uccello în care se încarna tradiţia *Giostrelor* legate de pregătirea militară a tinerilor. Voi studia în altă parte această problemă a locului cavalerului în noua societate din Quattrocento şi a reprezentărilor sale picturale şi dramatice.

N-am vrut aici decît să aduc cîteva precizări asupra valorii simbolice a Primăverii lui Botticelli şi să dovedesc rolul imens jucat în inspiraţia comună a poeţilor şi artiştilor de către o tentativă efemeră de interpretare a riturilor necreştine ci păgîne. Începînd cu anii 1475—1478, care marchează oricum o cotitură în politica
361 florentină, ruina Medicilor şi moartea lui Giu-

liano, a expiat o anumită formă a Renașterii[71]. Are loc o diferențiere între cultura rafinată, dar ezoterică, a cercurilor conducătoare și civilizația populară mult timp dominată de către folclorul creștin.

Cred că o interpretare profundă a operelor de artă, oricare ar fi ele, este imposibilă fără considerarea obiectelor sau a scenelor reale, care au servit de punct de plecare imaginației artiștilor și fără studiul valorilor pe care o societate le leagă totdeauna de acțiunile sale colective — abstracție făcînd de semnificația particulară a fiecărei opere prin intermediul căreia un pictor ca și un poet modifică sau adaugă evident de fiecare dată cîte ceva la comoara simbolurilor, gîndirilor și a mijloacelor de expresie ale timpului său.
O analiză dusă ceva mai departe a poemelor lui Poliziano, puse în legătură cu cîteva opere de artă contemporane, reușește astfel să fixeze existența unei cotituri puțin cunoscute a Renașterii. Spre 1480 intervine o schimbare radicală în riturile sociale și, în același timp, în sistemul figurativ al epocii. Inspirați pînă atunci de vederea spectacolelor populare, artiștii transpun cel mai adesea scene văzute în stradă în cursul veritabilelor liturghii civile, mai importante decît Misterele — care nu constituie decît un moment al acestora și care folosesc, de altfel, de asemeni, un vast material de embleme și de obiecte îm-

[71] Anul 1478 vede închiderea celor două sucursale de la Bruges și Londra, fără a mai vorbi de conjurația familiei Pazzi... Medici se angajează, fără succes, în războiul celor două roze, în 1464; a avut loc o înțelegere, spre 1467, cu Eduard al IV-lea, dar acesta a fost alungat în 1470. Și el era cumnat cu Carol Temerarul. Începînd cu 1470, sucursala de la Veneția a fost lichidată. La sfîrșitul secolului, regele Franței, Ludovic al XI-lea, este stăpînul jocului. Singurele sucursale deschise sînt Lyon, Florența și Milano. Se deschide un nou cerc atît pe planul politicii cît și în domeniul concepțiilor asupra statului și a culturii. Începe adevărata Renaștere. Cunoaștem puțin epoca intermediară strîns legată de civilizația secolului al XIV-lea care se prăbușește în mirajul arhaizant al statului burgund.

prumutate din ultimele secole ale evului mediu. Aceste caste «spectacole neteatrale», care culminează cu cortegii și întreceri cu lăncea, marchează ritmul paralel al vieții umane și al ciclurilor naturii ; ele punctează viața populară a cetății. Mijlocul lui Quattrocento marchează o tendință spre fuziunea noilor rituri, sau a celor reînnoite ale antichității, cu imaginea tradițională a acestor liturghii pătrunse în întregime de spiritul creștin. Și, un moment, s-a putut crede că, susținută de către principi, o nouă civilizație păginizantă avea să cucerească mulțimea cu repeziciune. Mai multe fapte au întrerupt această mișcare. Amenințați în traiul lor, principii renunță la o politică demagogică reprezentată de către Lorenzo în tinerețea sa. Pe de altă parte, noi mijloace de difuzare mecanică a simbolurilor plastice se oferă artiștilor, care vor părăsi rapid punerea în scenă pentru imagine. În secolul al XVI-lea se dezvoltă un nou limbaj, grafic și abstract în detrimentul simbolismului plastic și pitoresc al generațiilor precedente, în timp ce își face apariția principiul de stat modern.

Civilizația Renașterii, care începu prin a fi o civilizație liberală și populară, deveni astfel repede o civilizație aristocratică și autoritară. O recrudescență a păgînismului n-a putut să restabilească demnitatea vechilor rituri. Cu toate acestea, printr-un curios paradox, Biserica, care a contribuit prin toate mijloacele la condamnarea unei evoluții prea impregnate de păgînism, va asigura, în mare parte, în secolul următor, supraviețuirea formelor de distracții populare din Quattrocento, mai apropiate decît noile mituri de sensibilitatea populară.

Revue d'Esthétique, 1952

III. UN MIT POETIC ŞI SOCIAL DIN QUATTROCENTO: LA PRIMAVERA

Nu trebuie să ne îndoim că diferitele etape ale Renaşterii, care este o creaţie lentă iar nu o descoperire bruscă, urmează să fie precizată în multe puncte — atît pe plan social şi politic cît şi pe plan artistic — şi că, în acest scop, studiul operelor de artă ne furnizează informaţii de cea mai mare valoare. Într-adevăr, acestea ne lămuresc asupra funcţiilor intelectuale şi sociale ale epocii şi ne ajută să descoperim valorile pe care contemporanii le-au atribuit nu numai operelor lor dar şi unor moduri de viaţă din care supravieţuiesc astăzi numai expresia cifrată şi figurată. În ciuda nenumăratelor încercări de interpretare, se pare că *Primăvara* lui Botticelli ne propune încă o bogată recoltă de simboluri. Departe de a se preta unei definiţii limitative — neoplatonism sau neopăgînism — oricare ar fi, această operă depăşeşte imediat comentariul, în măsura în care Botticelli a ştiut să traducă în forme plastice sentimentele unui cerc în care se elabora, spre anii 1480—1485, o cotitură în gîndirea modernă. Dacă, deci, în loc de a o interpreta ca simplă traducere a unei scheme ideologice sau chiar a unei stări de spirit unanime, o considerăm ca o operă legată de speculaţiile unui mediu pe cale de a-şi elabora credinţele sale individuale ca şi doctrinele sale politice, nu ne vom mira cînd o găsim atît de bogată şi cînd constatăm că ea necesită alte confruntări

decît cele care vin în minte ca urmare a conformităţii aparente a temei plastice cu anumite teme literare contemporane. Am greşi dacă ne-am mulţumi numai să comparăm *Primăvara* cu *Stanţele* lui Poliziano şi chiar extinderea comparaţiilor la întreaga operă a poetului, nu ajunge să-i epuizeze rezonanţa. Voi arăta, în deosebi, şi fără a pretinde, insist, să epuizez, la rîndul meu, comentariul, cît de inseparabilă este cu toate acestea semnificaţia *Primăverii* de cunoaşterea operelor poetice chiar ale lui Lorenzo Magnificul.

Este adevărat că tabloul n-a fost executat pentru Lorenzo, ei pentru un văr al său. [1] Cel puţin Vasari şi alţii l-au văzut la Lorenzo di Pierfrancesco, cîteva generaţii mai tîrziu, În orice caz, este sigur că cercul lui Lorenzo di Pierfrancesco nu era distinct de cel al şefului familiei şi că Lorenzo personal a fost centrul « civilizaţiei Medicilor ». Nu s-ar putea deci înţelege căror funcţiuni psihologice corespunde forma particulară a creaţiei plastice considerate, nici de care funcţiuni politice şi sociale se leagă, fără a examina relaţiile care există între lucrarea pictorului şi opera literară, prea puţin cunoscută, a principelui. [2]

În primul rînd, în versurile lui Lorenzo găsim o întreagă serie de precizări asupra semnificaţiei cortegiului de figuri care pătrund prin dreapta în tablou. Într-adevăr, pînă acum s-a acordat

---

[1] *Primăvara* nu este singura operă a lui Botticelli pe care inventarele secolului al XVI-lea o semnalează la Villa di Castello. *Naşterea lui Venus* era în aceeaşi situaţie şi de asemeni *Pallas şi Centaurul* (a cărei semnificaţie simbolică ne-a dezvăluit-o just dl. GOMBRICH, adică elementele superioare ale omului eliberate prin virtutea spiritului). Această ultimă operă, de asemeni executată pentru Lorenzo DI PIER FRANCESCO, fusese transportată mai tîrziu la Volla de către GIOVANNI DELLE BANDE NERE, moştenitorul său. Deci nu destinaţia cunoscută în secolul al XVI-lea este cea care aruncă lumină asupra condiţiilor în care operele au fost concepute de către artist.

[2] LORENZO DE'MEDICI, IL MAGNIFICO, *Opera a cura di Attilio Simioni*, Bari, 1911, Tomurile LIV şi LIX ale colecţiei *Scrittori d'Italia*.

atenție faptului că o parte a figurilor au un caracter static, în timp ce altele sînt «în trecere». Or, se pare că această opoziție nu se datorește numai unei dorințe de varietate în compoziție ci corespunde unei intenții din cele mai profunde ale artistului ca și ale creatorilor mitului pe care el l-a materializat.

Opera poetică a lui Lorenzo Magnificul gravitează aproape în întregime în jurul unui singur dat. Ea constituie un fel de jurnal poetic al cărui fir ne este dat, foarte explicit, de către autor în acel *Commento* pe care l-a scris pentru a elucida sensul principalelor sale sonete.[3] După ce s-a scuzat că s-a făcut propriul comentator al operei sale și după ce a precizat pe larg importanța acestor compoziții, care în ochii săi nu sînt numai un divertisment poetic care exprimă sub o formă consacrată de către uzanța timpului motorul de bază al activității umane, el expune, pe de o parte, motivele generale pe care le are să practice poezia de dragoste și indică, pe de altă parte, în ce fel versurile sale sînt intim legate de țesătura propriei sale aventuri sentimentale. Cele două teme fundamentale — a ceea ce el nu îndrăznește să numească un nou *Canzoniere* — sînt astfel o analiză a naturii Iubirii și povestea pasiunii sale. Nu este cazul să arătăm aici ce loc ocupă Lorenzo, în tradiția poetică internațională, ca poet al Amorului. Fără îndoială, el este unul din cei care, o dată cu alți poeți din anturajul său, Poliziano, Pulci, Borardo, au asigurat o legătură între marea inspirație medievală — cea a *Romanului Rozei* — și petrarchescă și poezia secolelor al XVI-lea și al XVII-lea europene. Dar aici nu vreau decît să menționez în ce fel a impus el în jurul lui o anumită tramă imaginară în jurul căreia alți artiști, și nu numai scriitori, au brodat mai mult sau mai puțin liber, fără să lase să cadă nimic din firele pregătite de mîna sa.

---

[3] *Commento del Magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti*, ed. citată, pp. 11–141.

După Lorenzo, opera sa poetică a avut ca punct de plecare un eveniment foarte precis: moartea unei tinere femei dotate cu toate meritele și cu toate grațiile. Or, nu este greu să identificăm pe această tînără moartă — moartă în aprilie — cu amanta lui Giuliano, cu această Simonetta, care reconciliase pe tînăr cu Amorul și care muri un an înaintea lui, în timp ce Poliziano finisa versurile din *Stanze*. Destinul său rapid a rămas, în spiritul contemporanilor, ca un simbol al fragilității fericirii umane. [4] Mișcat el însuși de această catastrofă, Lorenzo a introdus în opera sa o observație generală asupra Iubirii și a Morții. Moartea este, totodată, un sfîrșit și un început ; privațiunea este principiu de creație ; prin Iubire omul se naște la o viață nouă, înainte de a ajunge la momentul în care, prin moarte, atinge pragul unui nou destin. Există deci în reînnoirea vieții prin iubire un fel de prevestire ce ne așteaptă după sfîrșitul nostru și iată de ce cîntecele de dragoste sînt demne de atenția noastră ; ele sînt o prefigurație a destinului sufletului uman. În această direcție sînt de acord cu dl. Varagnac și recunosc că un anumit parfum de dincolo de mormînt domnește în *Primăvara* lui Botticelli. [5] Orice reînnoire implică un sfîrșit. Dar legea ciclurilor

---

[4] Cf. BARFUCCI, *Lorenzo de'Medici*, în ceea ce privește pe Simonetta și raporturile ei cu Medici. Cf. în Lorenzo, p. 25, a *Operelor* . . . descriere remarcabilă a emoției iscate în Florența de către moartea acestei tinere femei.

[5] Știu că pentru Varagnac — cf. eseul meu din paginile precedente — prezența răposaților în mijlocul celor vii, mai ales cu ocazia riturilor reînnoirii, n-are nimic descurajator. dar mă îndoiesc de posibilitatea de a transfera în Quattrocento o stare de spirit « folclorică » modernă. Totul indică, din contră, că pentru Lorenzo și Botticelli moartea este o ruptură. Voi reveni în altă parte asupra acestei probleme a sentimentelor pe care Renașterea le-a avut față de moarte. Se va vedea mai departe că atmosfera care domnește în tablou este mai degrabă cea de vis. Împrumuturile pozitive foarte importante, făcute de către pictor din spectacolele familiare lunii mai la Florența afectează mai mult materialul figurativ decît atmosfera poemului — pentru că este un poem . . .

eterne înlătură orice caracter disperat al contemplării destinului. Nu există urmă de fantome, nici de disperare, nici chiar de nostalgie în concepţia lui Lorenzo şi a lui Botticelli. Viaţa este totdeauna mai puternică decît moartea. De altfel Lorenzo concretizează această credinţă în triumful vieţii — care este marele optimism al epocii — compunînd două sonete: cel dintîi este poemul stelei în care identifică moartea cu astrul care nu dispare la orizont decît pentru a străluci mai puternic în altă parte: cel de al doilea este poemul florii-soarelui, sau al zeiţei Clytia, cea care a dat numele său florii soarelui, şi care de asemeni, nu se închide în fiecare seară, la plecarea iubitului său Apollo, decît cu speranţa că îl va regăsi dimineaţa. [6]

Patru bucăţi pe tema morţii, sfîrşitul şi începutul tuturora, constituie astfel un fel de introducere la adevărata serie a sonetelor lui Lorenzo, a căror temă centrală, perfect elucidată chiar de el, este Iubirea care renaşte în sufletul omului. El ne povesteşte într-adevăr, în *Commento*, cum chiar lui i s-a schimbat viaţa printr-o întîlnire cu o altă creatură, la fel de frumoasă şi demnă de toată stima. Tot cu ocazia unei serbări în cetate « dove concorsono molti uomini e quasi tutte le giovane nobile e belle », [7] el primi lovitura de fulger şi o femeie intră, ca să spunem aşa, în sufletul său şi-i transformă viaţa. Foarte frumoasa descriere pe care o face femeii iubite permite să o identificăm aproape sigur. Este vorba de Lucrezia Donati, femeia cu mîini frumoase, blonda cu ochi expresivi şi cu limbaj dulce, spiritual şi

---

[6] Cf. poemul stelei: *O Chiara stella . . . Opere*, p. 27 şi cel închinat Cliziei sau florii, p. 29. Se va nota că acestea sînt teme aproape eterne şi că nu s-ar putea stabili fără artificiu raporturi superficiale — de exemplu cu romanţa stelei a lui Tannhäuser — numai pentru că este vorba de o stea !

[7] « la care iau parte oameni mulţi şi aproape toate tinerele nobile şi frumoase ».

rezervat. [8] Tot ea este *Femeia cu flori* de Verrocchio care l-a inspirat şi pe Poliziano. [9]
Este destul de evident că era urîtă şi că nu poate fi cazul de a vedea în ea modelul figurii fascinante pe care a pictat-o Botticelli. În schimb, mi se pare evident că pictorul a tradus într-un limbaj plastic acelaşi eveniment pe care Lorenzo l-a tradus într-o formă poetică; intrarea în viaţa unui artist — şi în general în viaţa unui bărbat — a celei care îi transformă sufletul, domneşte asupra lui, îi impune o nouă viaţă.
Această opinie se bazează pe analiza a două poeme ale lui Lorenzo care clarifică dubla noţiune de paradis şi de cortegiu însoţitor al unei noi zeiţe — absolut necesară pentru înţelegerea tabloului lui Botticelli. Descriind de mai multe ori locul în care el îşi imaginează (mai mult decît îl vede în mod real, să reţinem asta) iubita, Lorenzo îl asimilează întotdeauna paradisului. Iar aceasta nu este o simplă metaforă. Ea are în gura sa un sens cu totul pozitiv: «*E . . . il luogo di necessità era paradiso, perchè dove era tanto splendore, bellezza e pietà, certamente si può dire paradiso. Perche paradiso chiunque rettamente vuole diffinire, non vuol dir altro che un giardino amenissimo,*

[8] N-ar trebui nici să se restrîngă prea mult comparaţia şi să se facă din Lorenzo îndrăgostitul fascinat de Lucrezia Donati. El, desigur, nu a iubit numai o femeie. Este suficient să observăm dificultatea pe care o încearcă istoricii actuali pentru a identifica portretele timpului. Fioretta Gorini a jucat de asemeni un rol important în această curte. Marivodajul poetic al lui Lorenzo şi al artiştilor săi nu se leagă de un model unic.

[9] Cf. nota 63. Identificarea bustului de Verrocchio cu Lucrezia Donati nu este sigură. Totuşi, argumentele invocate împotriva ei — şi scoase din faptul că tînăra femeie era măritată şi mamă a unui fiu a cărui naşă era soţia legitimă a lui Lorenzo — nu o slăbesc, din contră! Se pare că nu s-a insistat destul asupra raportului care există între sculptura din muzeul Bargello şi versurile lui Lorenzo despre mîinile iubitei în ale sale *Opere* . . . p. 36, 56 şi 70. Tema florilor se găseşte şi în Poliziano. În orice caz, pentru mine nu este nici o îndoială că, Lucrezia sau nu, există identitate între femeia reprezentată de Verrocchio, cea din versurile lui Lorenzo şi cea din poemele lui Poliziano.

abbondante di tutti le cose piacevoli e dilettevoli, d'arbori, di pomi, di fiori, acque vive e correnti,[10] *canti d'uccelli, ed in effetto di tutte le amenità che puo pensare il cuore del l'ouomo . . .* »[11] Astfel, minunata grădină, în care înaintează cortegiul primăverii şi care după *Stanzele* lui Poliziano ar putea fi considerată ca regatul lui Venus, este de *asemeni* Paradisul. Să fim totuşi atenţi, să nu atribuim acestui termen o valoare prea creştină, grădina paradisului evocă mai degrabă, în spiritul oamenilor din acel timp, ideea unui domeniu de ţară decît cea a lumii de dincolo. Sonetele lui Lorenzo ne permit să înţelegem mai bine, pe de altă parte, ce semnifică multe din personajele care se găsesc în acest paradis şi, în deosebi, cele trei Graţii. Ele reprezintă darurile femeii iubite. Pentru a înţelege bine această semnificaţie, trebuie să ne raportăm la mai multe texte ale sonetelor din care reiese că scopul poeziei ca şi al picturii nu este de a materializa sub o formă imitativă calităţile femeii iubite, ci de a le exprima [12]. Citind pe Lorenzo remarcăm, de exemplu, că identificarea între ochii iubitei şi razele soarelui este atît de familiară în epocă încît nu pretinde nici un efort de înţelegere din partea cititorului sau a spectatorului[13] Ochii iubitei sînt locul de odihnă al Iubirii; ei sînt, de aceea, asemănători cînd stelelor cînd razelor soarelui. În acest ultim caz, ei posedă aceleaşi virtuţi ca şi soarele însuşi; în deosebi, ei fac să răsară florile la trecerea iubitei: « *Mostrando prima*

[10] De observat că în toate descrierile lui Lorenzo, prezenţa apei este de rigoare şi că ea lipseşte din tablou.
[11] Cf. Opere . . . p. 42 (iar . . . locul de trebuinţă era paradisul, pentru că unde era atîta splendoare, frumuseţe şi evlavie, se poate zice desigur paradis, Pentru că « paradis », oricine vrea să-l definească aşa cum trebuie, nu înseamnă aîtceva decît o grădină foarte frumoasă, bogată în toate lucrurile care plac şi desfătează, în copaci, pomi, flori, ape vii şi curgătoare, cînturi de păsări, şi, într-adevăr, în toate frumuseţile pe care le poate visa inima omului . . .).
[12] Despre rolul jucat de ochii iubitei, a căror putere este asemenea celei a razelor soarelui, Cf. *Opere* . . ., p. 36, 74, 98, 128.
[13] Cf. Opere, . . . p. 76, 118.

che li occhi suoi avevono la virtù del sole, perchè dove ella li volgea faceva producere alla terra diversi colori di novelli fiori, chiamandolà la bella Flora in questa parte che faceva nascere i fiori cicè la dea dei fiori».[14] Rezultă din acest text — şi din multe altele — că răsărirea florilor sub paşii femeii iubite exprimă în mod material efectul produs de către farmecele sale asupra anturajului său. În alte pasaje, de altfel, sînt date alte probe ale acestei acţiuni materiale a frumuseţii, fie că iubita îndeamnă păsările să cînte cînd îşi face auzită vocea, fie că arborii se acoperă de muguri tineri cînd ea apare. Poezia — şi tabloul — exprimă deci, prin anumite trăsături, puterea plină de farmece a frumuseţii femeii iubite, forţă capabilă să subjuge sufletul unui Giuliano sau al unui Lorenzo ca şi pe cel al întregului popor al unei cetăţi şi bazată pe darurile fizice ale femeii iubite. Paralela pe care o face între Amor şi Graţii arată, pe de altă parte, că, în jocul întîlnirilor, unii, şi nu toţi, vor fi atinşi de graţia zeului şi introduşi în noul domeniu, în noua viaţă în acelaşi timp în care ei introduc aici pe iubita lor. Forţa efectivă a unui obiect iubit acţionează deci în felul forţelor naturii care conduc universul.

Prin opoziţie cu această serie de imagini statice care conferă un sens general cadrului scenei,[15] trebuie să insistăm acum asupra altor figuri, în mişcare, care pătrund prin dreapta în tablou, aşa cum femeia iubită a intrat într-o zi, dintr-o dată, în viaţa poetului. Astfel se stabileşte o identificare mai deosebită între femeia iubită şi zeiţa

---

[14] Cf. Opere . . . p. 118 (Arătînd mai întîi că ochii ei aveau puterea soarelui pentru că unde privea avea puterea să nască felurile culori de flori noi, numind-o frumoasă Flora în această parte care făcea să se nască flori, adică zeiţa florilor).

[15] De altfel, se cuvine să precizăm că, din punctul meu de vedere tot ceea ce ne-au învăţat comentariile anterioare asupra motivelor şi semnificaţiei simbolice a prezenţei lui Venus şi Mercur în compoziţie, rămîne valabil. Nu e vorba de a înlocui o interpretare limitativă cu alta, ci, din contră de a arăta că *mecanismul legăturilor imaginare* se opune oricărei interpretări limitate.

primăverii: amanta face să reînflorească sufletul celui iubit, așa cum primăvara face să înflorească pământul. Ea este o nouă Flora care face să nască florile sub pașii săi, prin puterea farmecelor sale și, mai ales, prin acțiunea privirii sale, comparabilă cu razele soarelui.
Numeroase texte ilustrează această idee a femeii considerate ca o nouă Flora:

«*Ove madonna volge gli occhi belli,*
Senz'altro sol queste novella Flora
Fa germinar la terra è mandar fóra
mille vari color di fior novelli».[16]

Nici poetul nici pictorul nu confundă, de altfel, cele două zeițe, noua Floră și pe cea veche:

«*Vedrai ne'regni suoi non più veduta*
gir Flora erra do colle ninfe sue:
il caro amante in braccio l'ha tenuta,
Zefiro; e insieme scherzan tutt'e due...»[17]

Veritabila Flora nu este alungată din universul miraculos, ea circulă mereu, tachinată de amantul său Zefirul, dar, alături de ea, noua zeiță înaintează și contribuie de asemeni la renașterea naturii. Rolul noii Flora este de altfel precizat de către alte pasaje ale versurilor lui Lorenzo:

«*Felici ville, campi, e voi, silvestri*
boschi e fruttiferi arbori...
omai finite d'onrar Diana,
perch'altra dea nè vostri regni e giunta,
ch'ancor ella ha suo arco e sua faretra...»[18]

Astfel casta Diana, zeiță a locurilor păduroase,

[16] Cf. *Opere* ... 117 (Unde doamna mea întoarce frumoșii ochi, / Fără îndoială numai această frumoasă Floră / face să germineze pământul să scoată mii de felurite culori de flori noi.)
[17] Opere ... p. 259 (Vei vedea în împărăția ei nemaivăzută / Pe Flora hoinărind roată cu nimfele ei: / a ținut-o în brațe dragul ei iubit, / Zefirul; și glumesc împreună amîndoi ...)
[18] Cf. Opere ... p. 147. (Fericite case, cîmpuri, și voi, păduri / și pomi roditori ... / n-o mai slăviți pe Diana, / Pentru că o alta a ajuns în împărățiile voastre, / care își are și ea arcul și tolba ei ...)

este amenințată de către noua zeiță ale cărei puteri sînt apropiate de cele ale Florei. Dacă ne amintim de ciorna Stanzelor lui Poliziano, în care îl vedem de asemeni pe Giuliano părăsind cultul zeiței sălbatice pentru acel al lui Venus, constatăm cît de departe sîntem de interpretarea neoplatonică prea îngustă a lui Gombrich și de un imn către o oarecare abstractă și pudică Venus-Umanitate. Lorenzo ne-a avertizat de altfel, undeva, că Amor nu se naște «nici din nobletea sîngelui, nici din bogății, ci numai dintr-o înclinare naturală, dintr-o anume conformitate și proporție între iubiți... în vederea propagării speciei umane.[19] Venus care domnește pe tărîmul în care cele două Flore aduc abundența florilor, este deci Venus carnală cîntată de Lorenzo. O viață nouă dacă vreți, dar este sigur că marvodajul poetic al lui Lorenzo se opune legilor amorului de curte și că operele artiștilor ne propun imagini mult mai senzuale și pozitive în acest sfîrșit de Quattrocento, decît în timpul domniei curților amorului din evul mediu. Unul din scopurile lui Lorenzo și ale cercului său este, tocmai, să confere o valoare poetică și figurativă unei noi înțelegeri a dragostei, rafinată dar esențialmente concretă. Invocînd, de altfel, el însuși, platonismul, Lorenzo revendică, pentru corp și cel puțin pentru cîteva simțuri, o înaltă demnitate: «*Bellezza d'animo, di corpo e di voce*»[20], care după platonieni e demnă de om; spiritul, ochii și urechile pot să ne ghideze, numai celelalte simțuri sînt incurabil josnice.[21]

Mai există un aspect figurativ al *Primăverii* lui Botticelli, determinat de poeziile lui Lorenzo. Ceea ce artistul reprezintă în tabloul său nu este prima întîlnire cu iubita. Asupra acestui punct artistul se îndepărtează în mod sensibil de Poliziano care, în *Stanzele* sale, descrie însăși conver-

---

[19] Opere . . . p. 16. Fac aici aluzie la articolul lui E. GOMBRICH pe care l-am comentat și discutat mai sus).

[20] Frumusețe a sufletului, a corpului și a vocii.

[21] Cf. *Opere* . . . p. 46.

saţia croului său, Giuliano, pus dintr-o dată în prezenţa frumuseţii care îl făcea să părăsească cultul Dianei pentru cel al lui Venus. Să observăm deci, că la Lorenzo şi nu la Poliziano se găseşte ideologia unei noi Flore, mult mai adaptată la opera lui Botticelli decît aceea a regatului lui Venus — prezentă de asemeni, de altfel, într-o compoziţie picturală care se lasă descifrată cu mai multe chei.[22] Versurile lui Lorenzo, precizate de către al său *Commento*, ne permit să fixăm, ca printr-o reflectare a bogatei sensibilităţi contemporane, momentul de emoţie despre care Botticelli a vrut, cel puţin în cea mai emoţionantă parte a pînzei sale, să ne dea o versiune plastică. După judecata lui Lorenzo, Amor, într-adevăr, nu aduce omului de loc liniştea şi fericirea. Din momentul în care a păşit pragul noii vieţi, el cunoaşte, din contră, nenumărate chinuri. Gelozia, absenţa sînt cele principale. Inima sa este, oarecum, consemnată de către Amor, care se instalează aici ca într-un templu şi care o consacră unei divinităţi asemeni unei biserici dedicate lui Dumnezeu sub patronajul unui sfînt.[23] Uneori poetul, despărţit de divinitatea sa, revine în locurile întîlnirii pentru a reînnoi amintirea primei întrevederi: « *Perchè dove avevano tócco li piedi suoi era fiorita la terra*; *tanta virtù e grazia de quelli piedi aveva ricevuta quell'aria, par la quale il viso e gli occhi suoi erono penetrati, e l'andare suo aveva diviso e partito: ed, essendo assai più chiara ed Illustre che l'altra, faceva in quella regione segno del passare di madonna; come la via lattea in cielo, la quale, monstrandosi per abbondanza di splendore che viene da moltitudine di stelle piú spesse e serrate insieme, assai simulitudine aveva colla via della donna mia, illustrata dallo splendore delli suoi*

---

[22] Rămîne de cercetat dacă acest dublu sens şi această substituire a unui cult cu altul nu posedă valoarea figurativă a unei schimbări în riturile contemporane de celebrare a lunii mai la Florenţa.

[23] Cf. *Opere* . . . p. 67.

occhi»,[24] ceea ce se traduce în versuri:

«*Ben guardo ove la terra e piú fiorita,*
l'aer fatto piú chiar da quella vitta
ch'or fa del mondo un'altra parte lieta . . .»[25]

şi, în pictură, prin misterioasa figură imaginată de Botticelli, noua Flora care distribuie darurile primăverii.

În alt pasaj poetul o arată, din contră, pe doamna lipsită de prezenţa iubitului, reţinut în oraş în timp ce ea locuieşte într-un frumos domeniu din împrejurimi. Nostalgică, ea urcă în vîrful colinei de unde poate să zărească Florenţa şi adoarme acolo gîndindu-se la cel drag.[26] Iar altundeva Lorenzo ne explică raportul strîns care există între aceste episoade şi anumite obiceiuri contemporane. «*Era del mese d'aprile, nel quale, secondo la commune consuetudine della cittá nostra, li uomini volentieri insieme con la lora famiglia nelle delettevole ville a lora consolazione si stanno, perché in quel tempo l'anno tanto piú bello, quanto è la prima iuventù più bella che tutte l'altre etá delli uomini. Ed oltre a questo la cittá nostra ha vicini a sè molti e delicati e piacevoli luoghi, i quali oltre alla naturale consuetudine allettano qualche volta a lasciare le civili e private cure e fruire alquanto di rusticano ozio*»[27] Să nu uităm că

[24] Cf. *Opere* . . . p. 77. (Pentru că unde călcau picioarele ei, pămîntul înflorea, atît de multă tărie şi graţie primise de la acele picioare văzduhul acela prin care pătrunseseră chipul şi ochii ei, iar mersul ei îl tăiase şi-l împărţise: şi, fiind mult mai luminoasă şi mai strălucitoare decît cealaltă, se făcea în acel ţinut semn al trecerii doamnei mele; ca şi calea laptelui pe cer, care, arătîndu-se prin bogăţia de splendoare care-i vine de la mulţimea stelelor mai dese şi mai strînse împreună, avea multă asemănare cu calea stăpînei mele, ilustrată de splendoarea ochilor ei).

[25] Cf. *Opere*, p. 75. (Ia aminte, unde pămîntul e mai înflorit, / Văzduhul făcut mai limpede de acea privire / care face acum din lume un alt ţinut vesel . . .)

[26] Cf. Opere . . . p. 103.

[27] Cr. Opere . . . p. 118. (Era în luna lui april în care după obştească datină a oraşului nostru, oamenii petrec bucuros spre mîngîierea lor împreună cu familia în casele plăcute, pentru că în acel timp, anul e cu atît mai frumos cu cît

 întîia tinereţe e mai frumoasă decît toate celelalte vîrste

tabloul lui Botticelli a fost pictat tocmai pentru una din aceste ville din împrejurimile Florenței și că astfel, fără nici o îndoială, el constituie o transpunere voită a textului lui Lorenzo, o figurare la modul idilic, a plăcerilor obișnuite ale aristocrației florentine ca și o interpretare a concepțiilor sale filozofice despre Amor. Cu toate acestea, s-ar reduce în mod greșit sensul acestei opere, atît de strîns legată de un întreg joc uitat de reacții colective, jumătate literare și de asemeni jumătate sociale, dacă nu s-ar vedea în ea decît un elogiu al vieții rustice, la fel ca și atunci cînd nu s-ar găsi în ea decît valori abstracte. În alte pasaje ale operei lui Lorenzo se mai descoperă un alt aspect al vieții profunde a mitului poetic. După temele paradisului, ale cortegiului, ale întîlnirii, iată pe cea a somnului și a visului. Așa cum femeia iubită adoarme contemplînd orașul în care se găsește bărbatul iubit, tot astfel Lorenzo cere, la rîndul său, somnului, consolarea de neliniștile sale, după ce își reînnoise pasiunea în contact cu locurile unde își simte inima înflăcărîndu-se. Or, în somn, își vede iubita împodobită cu darurile Grațiilor care își fac lăcaș pe fața ei, și atunci el invocă somnul:

« *Se cosi me la mostri, o sia eterno*
Il nostro sonno, o questi sonni lieti,
lasso, non passin per l'ebrunea porta».[28]

---

ale oamenilor. Și, în afară de aceasta, orașul nostru are în apropiere multe locuri frumoase și plăcute, care, dincolo de obișnuința firească, te ademenesc uneori să lași grijile obștești și personale și să te bucuri cît mai mult de tihna de la țară).

[28] Cf. Opere ... p. 81 (Dacă așa mi-o arăți, ori fie veșnic / somnul nostru, ori aceste somnuri vesele, / ostenitule, să nu treacă prin poarta ta de fildeș.). Dorind ca visul să nu treacă prin poarta de fildeș Lorenzo formulează, după credința celor vechi, jurămîntul ca el să nu fie înșelător. Este de notat că tema vîrstei de aur se leagă atît de tema visului cît și de cea a Paradisului, de asemeni prezentă în opera de care ne ocupăm. Cf. în *Stanzele* lui Lorenzo, Opere ... p. 283. « Se tu mi rendi bella ed amorosa -la mia donna gentil, com'io lasciai, -quell etá d'oro, o vera o fabulosa, — io non ti chedero, Amor, giamai,

Numai somnul poate să consoleze pe amantul care este departe de iubita lui şi să-i calmeze dorinţele, mai ales dacă i-o arată în vis în cadrul încîntător al naturii, aşa cum ea i-a apărut lui mai întîi, sub trăsăturile noii Flore care face veşnic să înflorească pămîntul sub paşii săi. Astfel, mitul complex şi precis totodată se îmbogăţeşte cu o mulţime de semnificaţii, nu contradictorii dar variate, iar opera pictorului îi exprimă întreaga bogăţie nuanţată. Iar nouă nu ne înfăţişează, pînă la urmă, o imagine a paradisului, care este transpunerea gustului unei întregi societăţi pentru viaţa la ţară şi totodată o imagine alegorică a înseşi inimii artistului. Ceea ce Botticelli proiectează pe pînza sa este, cum am arătat în altă parte, inima sa, a noastră, a tuturor oamenilor. Pentru fiecare din noi, zeiţa care face să reînflorească, cel puţin în vis primăvara, primăvara noastră, este alta, dar puterile sale sînt identice.[29]. Iar pentru un florentin din Quattrocento, această viziune se leagă spontan de obiceiuri concrete; rituri ale serbărilor din mai, care dau o extremă valoare de sugestie figurilor inventate de către artist.

În felul acesta se vede bine cum, în această societate a Medicilor, pictura îndeplineşte, paralel cu poezia, o funcţie pozitivă: mitul plastic al acelui timp comportă pentru contemporani o valoare de « alegorie reală» la fel de concretă, de exemplu ca, în epocile moderne, *Atelierul* lui Courbet, sau

---

— né altro paradiso o altra cosa ».

« . . . Lasso a me ! or nel loco alto et silvestre — ove dolente et triste lei si truova, — d'oro é l'età, paradiso terrestre, — e quivi il primo secol si rinnuova ».

Cine va putea spune în ce măsură Botticelli a pus mai mult din sufletul său decît din cel al lui Lorenzo în fermecătoarea figură a Primăverii? Cine va putea spune, de asemeni, în ce măsură această viziune a iubitei păstrate şi divinizate nu este o confidenţă de îndrăgostit decepţionat, prin intermediul unei compoziţii morale şi politice? Cf. mai ales *Altercazione* p. 33.

[29] Cf. Opere . . . II, p. 4. « Dell'etá tua la verde primavera, — hai consumata, e forse tal fia il resto, — fin che del verno sia l'ultima sera ».

Barul de la Folies Bergères de Manet. Ea materializează în figuri convenționale, dar la fel de lizibile pentru oamenii din acel timp ca un desen animat contemporan, valorile cele mai prețioase; ea stabilește legătura între speculațiile poeților și ale gînditorilor și spectacolele cotidiene ale străzii sau ale naturii înconjurătoare. Ea concretizează o morală și reînnoiește, pentru fiecare, amintirea orelor scurte în timpul cărora fiecare om s-a putut crede egalul principilor și familiarul zeilor. Paradisul lui Botticelli este deci, totodată, domeniul lui Venus și grădina secretă, inima poetului și a artistului, cea a unei întregi generații. Poezia lui Lorenzo și Botticelli a fost, fără nici o îndoială, la fel de îmbătătoare pentru contemporanii lor ca și cea a unui Baudelaire sau a unui Rimbaud pentru timpul nostru. Iar figura centrală a lui Venus ne reamintește, contrar unor teze recente, că cultura din Quattrocento nu a fost numai cerebrală; figura primăverii, cea a noii Flora, este cea a unei iubite pline de viață, a unei Fornarina...

Nu cred, într-adevăr, mai mult în valoarea speculativă a artei lui Rafael decît în cea a lui Botticelli; și cred că ar fi ușor de arătat, și în privința lui, strînsa aderență a simbolului la viața epocii. Concepția unei arte mistice, fie că ea se aplică lui Botticelli, lui Rafael sau lui Kandinsky, va fi întîlnit întotdeauna opoziția hotărîtă a celor care cred că nu există artă care se explică numai prin frumusețea sentimentelor, elevația sau puritatea intențiilor. Arta este întotdeauna voluntară; ea nu este legată de valorile morale — adică relative la o epocă dată. Tocmai de aceea, ea rămîne sensibilă omului o dată ce riturile și opiniile care i-au servit ca punct de plecare sînt definitiv perimate; de asemeni, tot din această cauză, ea permite, în schimb, spectatorului modern să reconstituie, cu ajutorul valorilor stabile, mersul ideilor și legăturile imaginative care au fost punctul de întîlnire a poetului cu epoca sa.

Mai rămîne să arătăm că, în ochii lui Lorenzo şi ai cercului său, materializarea stărilor sufleteşti nu constituia numai un divertisment. Poezia lui Lorenzo şi a lui Poliziano, ca şi pictura lui Botticelli, nu răspund nici numai necesităţii pe care artistul o simte mereu, de a se manifesta exprimînd sentimentele generale ale timpului său. Cred că am arătat în ce măsură operele literare şi plastice depindeau nu numai de emoţiile dar şi de modurile de comunicare intelectuală a unei generaţii, adică de structurile psihologice particulare dintr-o anumită perioadă. Dar aceste opere de artă nu îndeplinesc numai această unică funcţie. Ele satisfac şi alte exigenţe.

Materializînd visurile secrete ale poetului, pictorul joacă, deja, în aceeaşi măsură ca şi poetul, un mare rol în formarea legăturii sociale, întrucît el contribuie la formarea limbajului şi simbolurilor care sînt condiţia necesară stabilirii de grupe sociale. Lucrările lui Halbwachs ne-au făcut cunoscut că, în interiorul unei societăţi istorice date, grupuri numeroase, legate între ele prin interferenţe complexe, se afirmă printr-o « memorie» comună.[30] Pe de altă parte, ne-a informat dl. Meyerson, nu există memorie decît dacă există operă, în mod necesar în acelaşi timp individuală şi comună.[31] Cu toate acestea, există numeroase alte aspecte funcţionale ale operelor pe care le-am studiat aici. Departe de mine gîndul de a le enumăra. Scopul meu nu este de a dovedi, prin analize concrete, realitatea şi bogăţia conţinutului psihologic şi sociologic al unei opere de artă. Mă voi mărgini deci să semnalez, alături de funcţia psihologică pe care am studiat-o pe larg, o altă funcţiune foarte importantă în ochii oamenilor din

---

[30] Cele două studii ale dlui. HALBWACHS, *Mémoire et Société*, apărut în *Année Sociologique*, seria a treia, tom I, 1940—1948 şi *La mémoire collective et le temps*, apărut în *Cahiers Internationaux de Sociologie*, tom II. 1947, constituie capitole ale importantei lucrări, pe care o pregătea înainte de a muri, asupra Memoriei colective.

[31] I. MEYERSON, *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, Paris, Vrin, 1946.

acel timp şi de care poetul — ca şi pictorul — au avut, desigur, cea mai clară conştiinţă. Cînd şi-a publicat operele, în 1465, Lorenzo Magnificul a pus în fruntea textului o *Epistolă* adresată lui Frederic de Aragon, fiu al regelui Neapolului. El exprimă în ea ideea că una din raţiunile pentru care Antichitatea merită în mod deosebit să fie admirată este grija pe care ea a avut-o de a lăuda şi de a onora operele de artă şi operele spiritului. «*L'onore è veramente quello che porge a ciascuna arte nutrimento; nè da altra cosa quanto della gloria sono gli animi de'mortali alle preclare opere infiammati. a questo fine adunque a Roma i magnifici trionfi, in Grecia i famosa giuochi del monte Olimpo... Per questo solo il carro ed arco trionfale... li quali senza alcun dubbio, come ben dice il nostro toscano poeta, non saranno mai senza fama.*

se l'universo pria non si dissolve».[32]

Fiecare ştie, într-adevăr, de multă vreme, cît a fost de îndrăgostită Renaşterea de Glorie. Dar, în încheiere, nu asupra acestui punct am vrut să atrag atenţia. Ceea ce Lorenzo a definit în aceste rînduri, nu este numai dorinţa de emulaţie a epocii sale cu gloria Antichităţii. Făcînd asta, el a dorit mai mult decît o simplă imitaţie de ordin general, el a avut în vedere — lucrări recente ne-au dat dovada acestui lucru — o funcţie, foarte puţin cunoscută încă, a operelor de artă şi de spirit. În lucrările sale foarte frumoase, consacrate antichităţii romane, Georges Dumézil s-a bazat pe cercetări cu caracter literar şi filologic pentru a analiza funcţia de «laudă» într-un anume corp istoric şi social.[33] Această

[32] Cf. *Opere* . . . p. 1. (Onoarea e într-adevăr cea care oferă hrană fiecărei arte; de nimic altceva decît de glorie sînt aprinse sufletele muritorilor spre faptele strălucite. În acest scop aşadar la Roma măreţele triumfuri, în Grecia vestitele jocuri de pe Olimp . . . Doar în acest scop şi carul şi arcul de triumf . . . care, fără nici o îndoială, după cum bine zice poetul toscan, nu vor fi în veci fără faimă / dacă universul nu se va destrăma mai înainte).

[33] G. DUMÉZIL, *Servius et la fortune, Essai sur la fonction sociale de louange et de blâme et sur les éléments indo-européens*

funcţie de laudă nu se confundă de loc, în gîndirea mea, cu simplul elogiu al celor puternici; ea nu este un simplu aspect al Gloriei principilor. Ea pune în joc forţa infinit mai complexă, pe care se întemeiază echilibrul societăţilor. Orice asociaţie umană se bazează pe o ierarhie a funcţiunilor, depinzînd de mijloacele de care dispune pentru acţiune. Ea implică o ordine, clase. Marea problemă a omului este să menţină un just echilibru între continuitatea organizării şi promovările necesare, între stabilitatea corpului constituit şi adaptarea sa la condiţiile veşnic schimbătoare ale vieţii. Or, în acest sistem, şeful este în primul rînd cel care garantează ordinea stabilită; el îi materializează legitimitatea şi eficacitatea. Teribil sau binevoitor, şeful este temut, dar el însuşi se teme. El nu poate să se menţină mult timp fără consimţămîntul supuşilor săi, care nu-l susţin în mod pozitiv în clipa de primejdie decît dacă îi apreciază acţiunea. Aşa încît el depinde de laudă în măsura în care ea nu este provocată în mod artificial. Elogiul sincer reînnoieşte totodată puterile principelui şi virtutea ordinii stabilite; el interesează deci pe guvernanţi şi guvernaţi. Or, el este exprimat de la origini atît prin acţiuni simbolice — încoronări, consacraţiuni —, cît şi prin obiceiuri — alegeri, cens — şi prin figuraţii sau rituri în care, pînă la urmă, toţi participanţii descoperă garanţia statului lor, justificarea activităţii lor personale. Iată pentru ce poporul are dreptate să se bucure la încoronarea regilor şi iată pentru ce lauda nu este o funcţie cu sens unic: regele lăudat dă abundenţă şi perpetuitate. Recent dezvoltată astfel de către dl. Dumézil, teoria laudei întîl-

---

du cens romain, Paris, 1943, Se cuvine, firește, să ne raportăm în afară de aceasta, la alte lucrări ale dlui Dumézil asupra valorilor originale ale civilizaţiei indo-europene văzute prin istoriog rafia primitivă a romanilor. Un efort de acelaşi gen, dar fundat nu pe o exegeză filologică ci artistică a operelor din Quattrocento, îi dă sensul său general prezentului studiu şi cîtorva altora pe care le pregătesc sau pe care le-am publicat deja.

neşte pe cea a darului formulată odinioară de Marcel Mauss şi o completează. În prezent însă, ar fi de dorit ca cercetări mai aprofundate să-şi propună a ne arăta cum aceste funcţii esenţiale ale vieţii societăţilor se menţin în forme în aparenţă foarte evoluate ale civilizaţiei. În timpul Medicilor, în orice caz, cînd noi puteri căutau să se consolideze, nu numai la Florenţa, dar în toată Italia, substituind aici, în deosebi, prestigiul forţelor armelor pe cel al bogăţiei, al comerţului şi al înţelepciunii politice; cînd, în mod simultan, problema promovării sociale era, în cetăţi ca Florenţa, nodul intrigilor şi al luptelor zilnice, este clar că nu era indiferentă o justificare simbolică a intenţiilor principelui, a valorilor, — acceptabile pentru întreaga colectivitate — pe care el îşi baza acţiunea sa. Nu era vorba numai de a-i asigura o poziţie favorabilă în faţa posterităţii, trebuia, de asemeni, bunăvoinţa contemporanilor, să i se justifice politica, să i se dovedească virtuţile. Deci nu hazardul este cel care făcu din Florenţa — şi din Veneţia — cele mai active centre artistice din această epocă din Italia. Şi nu este nici o îndoială asupra importanţei operelor de artă şi a poemelor în această încercare a unei familii princiare de a impune unei cetăţi un tip original de principat. Flora, Pallas, toate divinităţile care împart bogăţii şi garante ale reînnoirii lor periodice, sînt simbolul necesar unei societăţi care se bazează pe dinamica ritmică a bogăţiilor. Pe lîngă aceasta, să observăm că tocmai în momentul în care principatul se va găsi ameninţat de pericole interne — Savonarola predică deja — şi externe, el celebrează cu cea mai mare ingeniozitate miturile prosperităţii şi cele ale întoarcerii garantate a Fortunei. În această oră tulbure din viaţa Medicilor, nu aceasta este cea care apare ca zeiţa cea bună ci, din contră, divinităţile garante ale Stabilităţii, care reprezintă atunci adevărata laudă a principelui şi cea mai bună speranţă a fiecărui cetăţean.

Se va găsi în Prefaţa *Familiei* de Alberti expunerea conflictului fundamental între Fortuna şi Virtute, scoasă direct din tratatele antichităţii cum este *De Finibus* al lui Cicero. Fortuna constituie, se ştie, o temă dragă lui Dürer, de exemplu, în secolul al XVI-lea. Pentru Lorenzo, cf. Opere... 103, 159, 163, 183, ea constituie una din ameninţările cele mai grave pentru fericirea umană. Care din cei trei inamici ai omului, Amor, Fortuna şi Speranţa, este cel mai mare? În altă parte, Fortuna şi Amor se dispută. Ea este în mod esenţial simbolul fragilităţii şi al încertitudinii lucrurilor umane: «*Ogni cosa è fugace e poco dura, — tanto Fortuna al mondo è mal constante: — sola sta ferma e sempre dura Morte.*[34] Rămîne să se întreprindă un studiu asupra relaţiilor Fortunei, care este destinul omului — eliberat de o credinţă oarbă în atotputernicia destinurilor lui Dumnezeu —, cu Moartea — moartea eliberatoare.[35]

Reprezentarea cortegiului din luna mai de la Florenţa, domeniu mitologic al lui Venus, paradis al noii Flora, opera genială a lui Botticelli este deci şi o reprezentare a *Bunei guvernări.* Valul de imagini trezite în spiritul nostru prin vederea acestei compoziţii, dă naştere unei serii de judecăţi morale sau gnomice, în aceeaşi măsură ca şi declamarea unei *Ode* a lui Pindar. Mă gîndesc, îndeosebi, la Prima Pythică, cea care a fost dedicată lui Hieron din Siracuza, în 470 î.e.n. Panegiric al unui întemeietor de oraş, după cum Lorenzo este întemeietorul de stat. Ea începe prin puternica evocare vizuală a două «tablouri»: vulturul lui Jupiter adoarme pe sceptrul acestuia, fulgerul îşi stinge flacăra, Ares îşi depune lancea, lumea divină se liniştește sub imperiul muzicii; din contră, cel de al doilea tablou, cel al erupţiei vul-

[34] Orice lucru e trecător şi ţine puţin — pînă-ntr-atît Soarta e nestatornică pe lume; singură moartea stă neclintită şi durează veşnic.

[35] Cf. de asemeni, asupra adevăratei înţelepciuni care este arta de a prinde ocazia. Opere . . . p. 87. Iar despre cele două forţe consolatoare: Moartea şi Natura, p. 82.

canului Etna, ne arată efectele unei revolte contra marii legi a Armoniei. Elogiu al muzicii, al dreptății, al libertății, aici, de asemeni, printr-un val de imagini, de această dată mai mult puternice decît grațioase, artistul propune lui mecena și cititorului figurarea unei legi morale. Ar fi interesant să se urmărească o comparație între sistemul de vizualizare la poet și la pictor, pe această temă identică a *Bunei Guvernări*. Să observăm numai că și aici noțiunea de dar și de libertate, de fecunditate și de circulație a bogățiilor este fundamentală. Să se compare, în fine, capodopera cu fresca de asemeni reprezentativă a *Bunei Guvernări* de Ambrogio Lorenzetti din palatul comunal din Sienna, și se va aprecia amploarea schimbărilor survenite în timpul lui Quattrocento atît în concepțiile figurative ale artiștilor și publicului cît și în judecățile lor de valoare fundamentale și în maniera lor de a lega conceptele și de a le exprima.

Nu încape o îndoială că operele unui Botticelli, unui Poliziano, unui Lorenzo provin de asemeni din dorința calculată de imortalitate și laudă totodată. Acești artiști lucrează la răspîndirea formelor de artă și a temelor inventate de către principe, iar acesta apreciază că nu este nedemn de destinul său să scrie și să publice opere poetice. Magnifică afirmare a unei credințe în forța operelor spiritului. Studiile juridice ale dlui Gernet, relative la antichitatea greacă, cele ale dlui Frankfort, relative la antichitatea egipteană și orientală, cele ale dlui Leenhardt, relative la națiunile primitive din Oceania, abia dacă sînt răspîndite în afara cercurilor de specialiști.[36] Nu le semnalez decît ca dovadă a unei

---

[36] Cf. L. GERNET, *La notion mythique de la valeur en Grèce*, Journal de Psychologie normale et pathologique, 1948; *Droit et prédroit en Grèce ancienne*. Année Sociologique, seria a III-a, 1948—1949; M. MAUSS, *Essais sur le don*, retipărit în *Sociologie et Anthropologie*, Paris, ... 1950, H. FRANKFORT, *La royauté et les dieux*, trad. franceză, Paris, 1951, H. FRANKFORT, WILSON, JACOBSEN și IRWIN, *The intellectual adventure of ancient*

mişcări convergente a studiilor asupra funcţiunii operelor umane cu valoare de document şi creatoare, totodată, de legături sociale şi pentru a exprima urarea ca cercetări analoge, aplicate istoriei Renaşterii, să completeze în curînd schiţa rapidă de mai sus şi care s-a preocupat, la rîndul ei, mai ales de analiza funcţiilor psihologice ale unor opere de artă din Quattrocento.

Mélanges Souriau, 1952

NOTA FINALĂ
PENTRU UN MIT POLITIC ŞI SOCIAL
DIN QUATTROCENTO

De la publicarea acestui studiu, atenţia mi-a fost de mai multe ori atrasă de texte sugerînd alte interpretări complementare ale operei, atît de extraordinar de bogată, a lui Botticelli. Voi cita aici numai un text al poetului francez Guillaume Cretin, pentru că ne ajută într-adevăr să înţelegem nu numai anumite detalii dar însuşi spiritul artistului. E vorba de o strofă din *Complaincte sur la mort de feu Guillaume de Bissipat*, publicată în *Chantz royaulx, Oraisons et aultres petits traictez* (Paris, 1527) şi reprodusă de către Albert Pauphilet în *Poêtes et Romanciers du Moyen Age* (NRF, 1952) la pagina 1239. Guillaume de Bissipat a fost ucis la Bologna în 1512 iar Guillaume Cretin, care a fost protejatul său, ni-l prezintă ca pe un erou şi totodată ca pe perfectul reprezentant al omului desăvîrşit în noul sens al umanismului, adică: « Nu aşa cum îl crede o mulţime deşartă pe un nenorocit de dascăl bătăuş, sau un biet şoarece de bibliotecă . . . ci un bărbat duios şi crud totodată, preocupat să-şi dezvolte, înainte de moarte, toate facultăţile şi

man, Chicago, 1946. Nu citez decît aceste lucrări de ordin pentru a arăta în ce sens se orientează în prezent speculaţia fecundă în materie de sociologie a cunoaşterii, dorind să pot arăta în curînd tot ceea ce viziunea noastră asupra Renaşterii va datora unor cercetări aplicate, în acelaşi spirit, unei epoci mai recente.

să-şi astîmpere toate poftele. » După ce şi-a prezentat deci eroul deplîngînd împrejurările morţii sale, poetul se întinde, frînt de oboseală, pe aşternutul său şi acolo, aţipind, începe să viseze. El se vede:

. . . environ le cercueil
Du trespassé,
Et lors que ainsi eus quelques temps passé,
Sentant couroux sur tristesse enlassé,
Par double ennuy aigrement compassé,
Là m'endormy
En regrettant le mien loyal ami.
Mais, en l'instant d'ung moment et demy,
Ma fantaisie au loing vola parmy
Nimphes et dieux
En un mont hault sur tous terrestres lieux,
Où célébroient l'obseque à qui mieulx mieulx,
Chantz immortelz de sons armonieux
Et doulx accordz
Pour le deffunct dont ores faiz recordz [1].

Iar poetul descoperă atunci că Muzele înconjură trupul celui dispărut şi că, în prezenţa întregii adunări de zei, cu Jupiter în frunte, şezînd pe tronul său în vîrful Parnasului, ele îi aduc elogiul şi reclamă pentru el coroana gloriei şi a nemuririi. Apoi, după ce fiecare Muză şi-a rostit omelia:

Leurs ditz finiz, l'interprète Mercure
Et messager des dieux eut soing et cure
De haranguer pour reciter les faictz,
Les dons de grace, etc . . . [2]

[1] . . . în jurul sicriului / Răposatului, / Şi după ce am petrecut astfel cîtva timp, / Simţind mînia împletită cu tristeţea, / Prin îndoită durere greu îndurată, / Acolo adormii / Regretînd pe lealul meu amic. / Dar, timp de un moment şi jumătate, / Fantezia mea zbură departe printre / Nimfe şi zei / Pe un munte înalt deasupra tuturor locurilor pămînteşti, / Unde celebrau înmormîntarea care mai de care / Cîntece nemuritoare cu sunete armonioase / Şi dulci acorduri / Pentru defunctul pe care îl pomenesc acum.

[2] Sfîrşind spusele lor Mercur interpretul / Şi mesagerul zeilor avu grijă / Să ia cuvîntul pentru a povesti faptele, / Darurile graţiei etc . . .

Mercur deci roagă curtea divină să verifice, în acest proces de beatificare, faptele și meritele defunctului în vederea «zeificării» sale. Apoi, adunarea zeilor hotărăște în unanimitate canonizarea mortului, regele (adică Jupiter) poruncește:

. . . que intronisé
Feust au milieu des beualx champs heliseés. [3]

Muzele se grăbesc atunci să ridice corpul și, în bătăi de aripi, cînd o dată cu zeii cîntă întreaga lume, îl răpesc și-l duc la empireu. Dar între timp cel adormit este trezit brusc de un tunet puternic și nu-i mai rămîne altceva decît să reia, la rîndul său, tînguirea pentru nobilul dispărut. E inutil să mai subliniem în ce măsură acest amestec de vis și realitate precizează atmosfera compoziției lui Botticelli și ne ajută să înțelegem subtila relație care există între lumea imaginației, hrănită de fabule antice, și existența cotidiană.

[3] . . . să fie întronat / În mijlocul frumoaselor cîmpii elizee.

IV. IMAGINAȚIE ȘI REALITATE ÎN ARHITECTURA CIVILĂ DIN QUATTROCENTO

Există prea mult tendința de a considera că arhitectura Renașterii italiene concretizează brusc, către începutul Quattrocento-ului, o adeziune aproape unanimă a diferitelor pături populare la o nouă cultură. Se vorbește despre această arhitectură ca și cum ea ar fi măturat dintr-o dată orice fel de tradiție, producînd rapid o serie de opere inspirate din niște principii care, doar spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, au condus la definițiile teoretice din tratate. Și astfel, atunci cînd se evocă în imaginație Florența din Quattrocento, se dă drept cadru pentru creațiile artistice și activitățile sale sociale o cetate deja « modernă ». Nu mi se pare lipsit de interes efortul de a defini mai exact importanța și ecoul pe care l-au avut primele construcții de avangardă pentru decorul urban, în deosebi la Florența în Quattrocento. S-ar putea astfel stabili mai exact legătura dintre creațiile monumentale din prima fază a Renașterii și oamenii respectivi, precizîndu-se, printre altele, cîteva aspecte ale mijloacelor permanente ale imaginației estetice.

În primul rînd trebuie să subliniem numărul mic de edificii, mai ales civile, construite în stilul modern, în Italia, în timpul Quattrocento-ului. Există desigur tendința de a considera că apariția anumitor opere revoluționare are o valoare

aproape absolută, respingînd dintr-o dată în tradiție toate formulele anterioare. Totuși, din succesul ulterior al anumitor formule nu trebuie să deducem că multimea a fost dintr-o dată frapată de ele, nici că fața cetăților s-ar fi schimbat prin aceasta de la o zi la alta. Sînt categoric de părere că ridicarea cupolei bisericii Santa Maria del Fiore marchează una din acele cotituri de unde nu mai contează decît momentele legate de noua speculație pentru a marca etapele istoriei, dar nu cred că lucrul acesta a fost din punct de vedere teoretic evident pentru contemporani, nici că, de azi pe mîine, fața Florenței s-ar fi schimbat, în fine, că dezvoltările viitoare ar fi fost, ca să spunem așa, incluse printr-o necesitate dialectică în opera genială a lui Brunelleschi. Ceea ce își propunea Brunelleschi în esență era rezolvarea unei probleme tehnice de construcție: trebuia să construiască o cupolă în vid, prin calcul [1], fără eșafodajul de tip tradițional. Din această predominanță acordată calculului urmează că acea cupolă a părut, odată ridicată, ca expresia concretă a unei noi forțe a omului, ca materializarea unei noi geometrii care asociată numărului figurilor îl eliberează pe arhitect de necesitățile grafice ale epurei. Din noua geometrie se naște, fără nici o îndoială, întreaga dezvoltare a arhitecturii epocilor moderne. Dar același Brunelleschi a mai consacrat o parte importantă a timpului său construirii aparatelor optice pentru a studia empiric propagarea razelor luminoase și, în plus, el a dat, în porticul galeriei Inocenților și în fațada capelei Pazzi, modelele unei arhitecturi într-un spirit exact opus celui care i-a inspirat soluția cupolei. Tocmai din acest conflict dintre structurile abstracte și decorul pitoresc — antichizant — va ieși întreaga arhitecură modernă. Nu este locul să deplîngem, dar trebuie să sesizăm această dua-

[1] Cf. G. C. ARGAN, *The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the XV century*. în: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*. t. IX, Londra, 1946, ca și cartea mea *Peinture et Société* (Lyon-Paris, 1952).

litate la baza speculației originale și să constatăm apoi înceata înaintare a unei duble antreprize. Este suficient să ne raportăm la tabloul cronologic stabilit acum o jumătate de secol, de către Marcel Reymond pentru *Istoria artei* de André Michel, ca să ne dăm seama de numărul mic de edificii construite în cursul secolului al XV-lea. [2] Mai mult încă, toate aceste edificii sînt opere a trei sau patru artiști: Brunelleschi, Michelozzo, Bernardo Rosselino din prima generație; apoi Alberti și Laurana urmați de « minorii »: Maso di Bartolomeo, Pagno di Lapo, Agostino di Duccio pentru a doua. Cea de a treia generație, cea a lui San Gallo, a lui Fra Giocondo, a lui Giuliano di Majano, a lui Lombardo, nu începe să se manifeste decît spre 1470—1480, dată la care apare și Bramante — care va fi, la începutul secolului următor, la Roma, cel dintîi creator al unui veritabil atelier în care se va forma, fără compromis și fără obligația detașării personale de trecut, prima echipă de tineri arhitecți « moderni », cea a lui Rafael, a lui Peruzzi și a lui Serlio. Pe scurt, timp de optzeci de ani, de la 1420 — data porticului galeriei Inocenților din Florența — la 1500 — data mutării la Roma a activității lui Bramante — arhitectura modernă nu a fost decît opera rară a unor izolați.

Faptul a fost semnalat deja de Burckhardt, care considera perioada dintre 1420—1500 ca perioada căutărilor premergătoare vîrstei de aur romane dintre 1500—1540. Asupra acestui punct nu sînt de acord cu el, căci el vedea dezvoltarea Renașterii ca fiind dirijată de un fel de finalitate și sfîrșind în mod necesar prin realizarea unui tip de frumusețe monumentală, conformă unei reguli eterne regăsite în Antichitate.

Desigur, nu e locul aici să discutăm detaliile legate de crono și nici contribuția reciprocă a artiștilor la dezvoltarea acestei arhitecturi și la echilibrarea decorului și a structurilor, a idealu-

[2] Acest tablou se găsește în apendicele consacrat arhitecturii italiene din Quattrocento în tomul III, p. 512 al *Istoriei artei* de André Michel.

lui şi a funcţiunilor. Dar există un mijloc de a demonstra cu uşurinţă caracterul imaginar al arhitecturii moderne din Quattrocento.

Burckhardt însuşi este cel care ne furnizează punctul de plecare. În al său *Cicerone*, el pune problema arhitecturilor pictate [3]. Nu e vorba, bineînţeles, aici, de decorul aplicat uneori în Italia pe tencuiala faţadelor, ci de marea importanţă pe care se cuvine să o acordăm reprezentării, în compoziţiile cele mai celebre ale picturilor « moderni », de arhitecturi imaginare inspirate de idealul pionierilor arhitecturii reale din Quattrocento. Burckhardt enumera un anumit număr de fresce în care apar aceste arhitecturi imaginare, mai ales cele ale lui Ghirlandaio de la Santa Maria Novella, cele ale lui Domenico di Bartolo de la Spitalul din Sienna, cele ale lui Pinturicchio de la sacristia catedralei din Sienna şi de la Vatican, cele ale lui Gozzoli de la Campo Santo din Pisa, în fine, cele ale grupului roman culminînd cu *Sposalizio* şi *Şcoala din Atena* de Rafael, ca şi cu perspectivele pictate ale lui Peruzzi la villa Farnesina. În continuare, el indica şi rolul jucat acolo de cîteva lucrări de marchetărie, mai ales anumite strane din Parma şi din Bologna.

După părerea mea, nu i s-a acordat destulă importanţă acestei observaţii a lui Burckhardt. Cred totuşi, că avem de-a face cu o indicaţie de cea mai mare importanţă. Cînd privim astăzi frescele lui Ghirlandaio sau ale lui Gozzoli, ale lui Pinturicchio sau ale lui Botticelli, avem tendinţa să considerăm că pictorii s-au inspirat în compoziţiile lor de modelele noii arhitecturi. Or, pare evident că situaţia este exact opusă. Arhitecţii sînt cei care au urmat pe pictori. Cînd Ghirlandaio şi Botticelli pictau, nu existau nicăieri mari compoziţii monumentale reprezentative ale noului stil. Florenţa, unde au fost realizate operele lor, este reprezentată în unele din compoziţiile lor — ca

[3] Este vorba de un paragraf special, intitulat *Arhitectură în tablouri*, şi precedînd imediat textul relativ la Brunelleschi.

Învierea unui copil din familia Spini de Ghirlandaio — în care se vede piața și podul Trinității din Florența în starea lor «actuală» pentru epocă: clădiri înguste și închise de mediu, identice celor care se văd în fundalul frescei *Minunile Sfîntului Petru* de Masaccio-Masolino din capela Brancacci.

Pe toată durata Quattrocento-ului nu există nici un ansamblu de arhitectură modernă, nici la Florența, nici în altă parte. Numai proiectele și cîteva monumente izolate. Nici un palat nu era terminat. Palatul Strozzi abia se ridica de la pămînt în 1490. Palatul Pitti era ceva mic și neterminat, iar palatele lui Alberti — Ruccellai și Ricardi — apăreau ca minuni. La Urbino, ducele, grăbit să se stabilească într-o locuință modernă se mulțumea, într-o clădire destul de frustă, cu o curte cu porticuri și cu o înșiruire de săli încadrate de porți monumentale. [4] Nu erau decît proiecte. Proiect de palat pentru regele Neapolului, proiect de palat la Florența pentru Cosimo cel bătrîn, proiect de palat pentru cardinalul della Rovere la Savona. Proiect pentru reconstruirea Romei sub Nicolae al V-lea, al căror reflex poate să se fi găsit în frescele lui Gozzoli de la Campo Santo. Grăbiți, mecenații Renașterii puneau să se deseneze pe zidurile reședințelor lor cetățile noi pe care nu aveau nici timp nici mijloace să le clădească. Acesta este și cazul palatului Schiffanoja de la Ferrara, în care ducele Borso d'Este pune să se figureze, prin anticipație, noul oraș care va consacra, în viitor, gloria sa și valorile pe care i se bazează autoritatea, precum și principalele acte ale vieții sale de om politic și de distribuitor de bunuri și de autoritate. [5] Proiec-

---

Despre Urbino, cf. în ultimă instanță, M. SALMI, *Pierro della Francesca e il Palazzo ducale di Urbino* (Florența, 1945) și P. RODONDI, *Il Palazzo ducale d'Urbino* (Urbino, 1950—51). De altfel la începutul romanului *Curtezanul* se găsește proba extremei importanțe pe care acest palat îl avea în ochii oamenilor Renașterii și indicații prețioase asupra «programului monumentului».

G. BARGELLESI, *Palazzo Schiffanoja, gli affreschi nel Salone dei Messi in Ferrara* (Bergamo, 1945).

tarea oraşelor viitoare apărea astfel, în timpul întregului Quattrocento, ca una din sarcinile întemeietorului de principat. La Urbino, ebeniştii florentini transpun în marchetărie, pe panouri de uşi, arhitecturile închipuite ale lui Piero şi Laurena. [6] Societatea conducătoare trăieşte într-o lume « de construit », diferită de lumea reală care o înconjoară, şi ea pretinde pictorilor să anticipeze pe arhitecţi.

Ar fi foarte necesar să se întreprindă studiul sistematic al acestui fenomen. S-ar distinge, cu uşurinţă, stiluri, şcoli, destinaţii precise. O simplă privire aruncată asupra operei lui Fra Angelico ne dezvăluie, de exemplu, că acest pictor de paradis a fost, în acelaşi timp, unul din primii şi cei mai îndrăzneţi novatori în acest domeniu al anticipaţiei monumentale. Dar, în acelaşi timp, eşti izbit de faptul că nici o arhitectură modernă, adică, la acea epocă, imaginară, nu figurează în chiliile mănăstirii San Marco Mare, inventator de compoziţii de avangardă, şi chiar la Vatican. Fra Angelico exclude totuşi pentru mănăstire orice referinţă la lume. Există oare, cu adevărat, cum pare, o opoziţie vizibilă între stilul padovan al lui Mantegna şi stilul florentin al lui Ghirlandaio şi al lui Gozzoli? Sau stilul roman al lui Nicolae al V-lea? În orice caz, este sigur că arhitecturile imaginare au precedat arhitectura construită şi, trebuie s-o mai spunem, atît prin sculptură cît şi prin pictură. Basoreliefurile lui Donatello pentru şcoala lo Santo din Padova stabilesc o legătură între cele două centre cele mai importante ale speculaţiei estetice din secolul al XV-lea, Florenţa şi Veneţia — în aşteptarea Romei.

---

[6] Dl. R. KRAUTHEIMER a studiat mai ales celebrele panouri de la Urbino, de la Baltimore şi de la Berlin care reprezintă arhitecturi imaginare şi care constituie, după părerea mea, modelele de care s-au servit marchetarii porţilor de la Urbino sau ai altor reşedinţe princiare din Quattrocento. Cf. *The tragic and comic scene of the Renaissance. The Baltimore and Urbino panals*, în: *Gazette des Beaux-Arts*, 1948.

Ele aduc o sursă de sugestii pozitive pentru constructori, autori, la rîndul lor, ai unor « proiecte » al căror aspect ni-l păstrează cartoanele lui San Gallo.

Faptul curios este că aceste proiecte de arhitectură nu par mult mai realizabile decît construcțiile imaginare ale sculptorilor și pictorilor. Dacă examinăm, de exemplu, arhitecturile lui Piero, observăm cu ușurință că artistul — fie că e vorba de *Flagelația din Urbino* sau de *Bunavestire* și de *Regina din Saba* din Arezzo — reprezintă construcții de piatră ca niște machete de lemn. Altă dovadă a lipsei de modele concrete pentru pictori. Explicație cu totul naturală a caracterului de placaj al întregii arhitecturi italiene a Renașterii, pînă la Palladio inclusiv. De unde rezultă extrema importanță a unui studiu care ar distinge între cele două mari curente, constructiv și decorativ, în arta secolelor clasice, întrucît, în realitate, întreaga arhitectură occidentală a rămas, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, dominată de către acest conflict dintre structură și decor, chiar în cele mai bune condiții ale sale.

Am vrea totuși să insistăm mai mult asupra unui alt aspect al problemei pe care o ridică această recunoaștere a caracterului imaginar al arhitecturii din Quattrocento. Lăsînd pentru o altă ocazie analiza comparativă și detaliată a relațiilor între arhitectura figurativă și arhitectura reală, vom considera cîteva aspecte generale ale faptului pozitiv care se impune atenției noastre. Această creație în imaginar a unei lumi care nu există încă este interesantă, într-adevăr, atît pentru a caracteriza mecanismul invenției la artiștii acelui timp, cît și pentru a defini raporturile acestor artiști cu societatea.

În ceea ce privește primul punct se va observa numai că dezvoltarea arhitecturii din Quattrocento pune în relief un caz deosebit de caracteristic al desfășurării unui stil pornind de la ceea ce am

propus odinioară să numim un model abstract.[7] Atitudinea intelectuală a artistului este diferită după cum el pornește să realizeze o operă care reproduce, chiar modificînd-o foarte adînc, o altă operă deja existentă, sau după cum se străduiește să realizeze o operă inspirată din principii fără exemplu sau aproape, de materializare anterioară. În primul caz, e vorba de o combinație de forme, de un montaj de elemente preexistente în concret; în al doilea caz, este vorba, din contră, de creație de obiecte estetice figurînd o ordine imaginară.

Este evident că oamenii Renașterii s-au străduit să se inspire în mod concret, în creațiile lor, din fragmente împrumutate de la Antichitate. Cu toate acestea, ei au încorporat aceste fragmente într-un sistem diferit de cel al civilizației moarte care le lăsase moștenire elemente mutilate. Ei n-au căutat să reconstituie, la origine, cadrul civilizației dispărute care justificase formele din care se inspirau. Din contră, ei le-au considerat ca posedînd în mod izolat, și, ca să spunem așa, în sine, o valoare eternă. Ei au văzut în ele o dovadă a identității spiritului uman în timp și istorie. Modul de invenție artistică al oamenilor din Quattrocento este deci cea dintîi tentativă și decisivă care orientează cultura modernă pe calea unei credințe într-un absolut al valorilor și facultăților omului. Maeștrii operelor Renașterii se leapădă de credința în legenda creștină, dar nu în stabilitatea omenescului; ei transferă absolutul de pe planul supranatural pe planul natural. Civilizația care decurge de aici este în mod necesar bazată mai mult pe ideea tipului decît pe cea a experienței. Ea va fi geometrică, logică, platoniană, mai mult decît practică. Ea nu se va transforma, cu adevărat, în esența sa, decît în ziua în care pitorescul și relativul se vor impune o dată cu tehnicitatea, atunci cînd se va impune ideea că omul își fabrică universul în loc să se inserieze în cadrele imuabile

[7] Cf. cartea mea despre Umanismul roman (Rodez-Paris, 1942), p. 30.

ale unui real exterior activității sale. Rezultă de aici că artiștii au fost tipuri precoce de oameni « moderni ».

Dacă în ciuda micului lor număr, influența lor a fost imensă, aceasta este pentru că ea s-a exersat mai întîi în sînul unui grup foarte restrîns dar deosebit de puternic de indivizi, vreau să spun prinți. De fapt, e surprinzător să constatăm că, printr-o întîmplare destul de rară, se pare, în istorie, Quattrocento ne-a arătat acordul unei elite de savanți și de artiști cu sferele conducătoare ale acelui timp. Dacă acest acord n-ar fi existat, n-am fi asistat desigur la dezvoltarea, cu toate acestea rapidă, a noii civilizații. Se apreciază greșit caracterul insolit al împrejurărilor care au situat în același partid pe principi și pe artiștii novatori. Se spune pur și simplu că lucrul este normal pentru că, în fapt, în multe cazuri, prinții și artiștii au avut aceiași dascăli. Dar tocmai acest lucru este cu totul anormal. Că un San Gallo, fiu și nepot de meseriaș, fusese educat împreună cu Medici, că tinerii prinți din familiile d'Este sau Gonzaga avuseseră ca profesori, împreună cu unii artiști pe un Guarino Guarini sau un Vittorino da Feltre, că avangarda artiștilor avusese aceleași idei ca și suveranul, este un fapt destul de singular. Pentru a-l explica nu este de ajuns să spui că s-au găsit atunci cîțiva suverani luminați. Faptul excepțional nu este că stăpînii de pe atunci erau oameni inteligenți — cu toate că lucrul nu se înțelege de la sine, — ci faptul că ei apreciaseră ca profitabil pentru interesele lor să facă partidă comună cu revoluționarii. N-au făcut-o numai din dilentantism. Au crezut că găsesc aici un profit. În realitate, fără îndoială, această împrejurare s-a datorat caracterului novator și aproape revoluționar al resortului puterilor principelui în Italia în Quattrocento. Un duce de Burgundia, în conflict cu suzeranul său, visează să-l înlocuiască în sistemul tradițional al puterii. Din contră, un Cosimo di Medici își bazează puterea sa pe o nouă concepție asupra principatului, adică a puterii și a avuției. Tocmai pentru

că puterea principilor Renaşterii era în esenţa sa revoluţionară, bazată nu pe tradiţia militară şi religioasă a evului mediu, ci pe bogăţia şi autoritatea personală, ei au trebuit să accepte cu bunăvoinţă pe reprezentanţii noilor idei. În momentul în care, în lipsa Papalităţii, slăbirea autorităţii imperiale deschidea calea aventurii personale în Italia, în momentul în care, de asemeni, averea cîştigată prin meserii şi corporaţiile locale ca şi prin agricultură ceda pasul averii obţinute prin mînuirea banilor şi printr-un nou tip de antrepriză care reclama o cunoaştere cu totul nouă a spaţiului terestru, s-a făcut acordul între cîţiva puternici şi unii aventurieri ai imaginarului[8].

Foarte repede, de altfel, mişcarea de explorare fără limită a posibilului a luat sfîrşit şi a apărut era compromisului în real.

Este imposibil să expunem aici pe scurt etapele acestei inserţii progresive în social ale unei viziuni arhitecturale în primul rînd exclusiv imaginare. E vorba de un lent proces de adaptare, care a durat mai multe secole şi care n-a fost întrerupt decît în ziua în care s-a închis ciclul arhitecturilor antichizante, adică foarte recent. În funcţie de epoci şi ţări, acest proces s-a revelat extrem de variabil, dar e vorba, de fapt, de întreaga istorie a arhitecturii moderne pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Arhitecturile din Quattrocento n-au creat complet, după un plan definit, cetatea de piatră şi cărămidă pe care au locuit-o oamenii din generaţiile următoare. Ele au realizat, referindu-se la modele vechi, un mic număr de prototipuri prin care o societate în formare a proiectat mai întîi în mod fragmentar concepţiile sale asupra puterii şi bogăţiei. Au fost necesare secole pentru ca societăţile moderne să locuiască în mod real într-un cadru adaptat unor nevoi apărute la rîndul lor cu timpul.

---

[8] Cf. interesantul articol al lui A. DUPRONT, *Espace et humanisme* în: *Humanisme et Renaissance*, 1, VIII, 1946.

Cu toate acestea, pare posibil să se scoată în relief concepţiile sociale care au determinat, la origină, forma celor dintîi realizări pozitive, inspirate de către noua estetică — adică palatele florentine — şi în mod simultan raţiunile, de asemenea sociale, care au făcut posibilă dezvoltarea bruscă a unei arhitecturi civile, populare, urbane în sensul modern al termenului.

În ceea ce priveşte forma particulară a palatului florentin, este indispensabil să redeschidem cartea lui Alberti *Famiglia*. Este cu adevărat una din lucrările cheie ale epocii. [9]

Cînd Alberti îşi expune concepţiile relative la locuinţa particulară, el rezumă concepţiile generale ale timpului său. Singur, izolat, sărac, el creează în imaginar locuinţă pe care i-o destinau talentele sale. Dar el descrie astfel primul tip de clădire în care încearcă să se aplice, în concret, principiile estetice şi totodată sociale ale lumii noi. Or, această locuinţă nu este o casă particulară în sensul în care îl înţelegem noi. Este un organism vast, un palat, aproape o cetăţuie. Într-adevăr, locuinţa particulară adăposteşte, după Alberti, nu un menaj, ci o familie, adică o *gens*, un clan, cu toţi servitorii săi şi generaţiile sale ramificate. Casa este o instituţie. Acei dintre artişti care se bucură de succes, împărtăşesc în propriul lor folos punctul de vedere al lui Alberti. Cei din familia San Gallo nu se mulţumesc mult timp cu o mică locuinţă la Florenţa, ei o transformă în palat, iar Rafael îşi construieşte şi el un asemenea palat. Negustori sau artişti, cei care reuşesc, îşi manifestă dorinţa de a-şi exterioriza bogăţia într-o manieră identică, prin crearea unei locuinţe care să fie simbolul stabilităţii lor. Evident că cei care, primii, şi-au construit o casă în oraş pentru s-şi manifesta puterea au fost parveniţii din Quattrocento. Nobili şi negustori, au construit, în timpul secolelor precedente, cetăţi

[9] *I Quatro libri della Famiglia*, de Alberti (ed. Pellegrini, Florenţa, 1911, Cf. P. H. MICHEL, *Un idéal humaniste du XV^e siècle. La pensée de Léon-Baptiste Alberti* (Paris, 1930).

care cuprindeau de asemeni și palate. Patricienii secolului al XIV-lea au fost mîndri de turnurile lor. Ceea ce pare cel mai remarcabil, cînd considerăm locuințele « moderne » de la sfîrșitul Quattrocento-ului, este că ele exprimă o transformare a modurilor de viață din cetate.

Fie că e vorba de locuința meseriașului sau de cea a nobilului și a patricianului, casa urbană din evul mediu este înghesuită între alte locuințe. Este un lux cu adevărat regal de a avea în oraș, ca palatul Sait-Pol din Paris, galerie subterană închisă cu poartă fortificată și grădină întinsă. Strîmta curte a palatului lui Jacques Coeur din Bourges constituie un optimum destul de modest de pasaje de circulație. Din punctul de vedere al confortului personal al ocupantului, această locuință anunță un progres cel puțin egal celui al palatelor italiene, dar ea rămîne punctul de întîlnire al activităților profesionale ale stăpînului cu orașul. Caracterul fundamental al palatului italian din Quattrocento este că el constituie un bloc independent și că forma sa originală este mai puțin urbană și războinică decît domenială și ca să spunem așa, rurală.

Constructorii locuințelor particulare din Renaștere nu renunță repede la noțiunea de împrejmuire și apărare. Parterul palatelor florentine este încă prevăzut cu grilaje de fier. Alberti insistă asupra necesității pentru Familie, adică pentru clan, de a-și ascunde viața intimă. Casa este înconjurată de o anumită zonă privată și ea nu se mai sprijină pe zidul comun cu vecinul. Odinioară reședința senioralâ se termina cu o coroană de creneluri și de metereze și era flancată de un turn; de aci înainte se aplică pe un bloc de zidărie compact un decor rezidențial exterior și interior. Cu toate acestea viața locuinței se organizează clar în jurul curții închise, ascunsă de privirile trecătorilor. Întreaga epocă modernă va urma aceeași tendință, ea va trăi mult mai puțin în stradă decît în evul mediu. Este foarte curios să se observe că, într-un oraș ca Rouen, care rămîne credincios fațadelor de lemn și blocului fără curte

interioară nici împrejmuire, noua construcție a secolului al XV-lea tinde de asemeni să izoleze locuința bogată de vecinătatea sa. [10] La Rouen, ca și la Florența, există o implantare a celor bogați în cetate, iar nu asocierea locală, chiar ierarhizată, a intereselor. Averea nu mai provine dintr-o activitate cu caracter meșteșugăresc, ci din activități îndepărtate. Tot ceea ce știm despre viața cetăților italiene din Renașterea italiană, despre rivalitățile caselor princiare, ilustrate în deosebi de către teatrul shakespearean, ne arată dezvoltarea în noua arhitectură a unei vieți de « familie » în sensul albertian al cuvîntului. Noii bogătași ai Renașterii au introdus astfel în cetate adevărate « domenii particulare » închise în ele însele, în momentul în care, totuși, noile tehnici sugerau mai degrabă o deschidere a locuinței. Acest mod de implantare a domeniilor particulare de origină rurală în alcătuirea anumitor orașe noi de un tip devenit atunci tradițional se regăsește pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Este cazul Varșoviei regilor saxoni, unde palatele magnaților sînt construite alandala în ciuda marilor ordonanțe. [11] G. Giovannoni ne-a arătat că, la Roma, spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, urbanismul precursor unui Sixt al V-lea s-a lovit, cu grandioasele sale străpungeri monumentale, de obiceiurile stabilite de toți contemporanii săi. [12] Poporul era legat de străduțe și de piețele închise în care mai trăia ca în evul mediu, în timp ce cei mari vedeau cu ochi răi punerea în relații prea deschise a domeniilor lor. Marele urbanism

---

[10] R. QUENEDEY, *L'habitation rouennaise. Etude historique de géographie et d'architecture urbaines*, Rouen. 1926.

[11] A. JOBERT, *Varsovie. Etude de géographie urbaine*, în: *Mélanges Raoul Blanchard*, Grenoble, 1932.

[12] G. GIOVANNONI, *Architetturi di pensiero e pensieri sull-Architettura* (Roma), 1945, Cf. de asemeni marea lucrare a dlui. Pierre LAVEDAN, *despre Histoire de l'Urbanisme*, t. al. II-lea *(La Renaissance et les Temps modernes)*, Paris, 1942, care a scos la iveală caracterul dominant al urbanismului lui Sixt al V-lea.

din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, care este franco-roman, corespunde deci unei alte etape politice și sociale a istoriei decît Quattrocento-ul florentin: el este urbanismul principilor și nu al patricienilor și magnaților.

Cel dintîi proces de adaptare la viață a ideilor estetice ale Renașterii privește deci un moment deosebit al istoriei sociale a timpurilor moderne. El este dominat de către implantarea, în vechiul oraș, a locuințelor izolate, decorate în stil antic, dar născute, ca împărțire, din tradiția casei rurale. Tipurile de locuințe rurale rămăseseră de altfel surprinzător de stabile în timpul întregului ev mediu. Un frumos studiu al lui A. Grenier ne-a arătat mai demult că la originea arhitecturii provinciale din Galia pot fi descoperite trei tipuri de construcție: vila rurală cu atrium, construită în jurul unei curți; vila rezidențială sau urbană, al cărei plan, cel mai adesea liniar și articulat, este desfășurat în fațadă; în fine, vila de paradă care nu apare, după modelul reședințelor imperiale, decît spre extremul sfîrșit al Antichității și corespunde decăderii proprietății mijlocii în lumea veche, acaparării pămîntului de către un număr mic de mari proprietari nerezidenți. [13] Sfîrșitul Quattrocento-ului marchează astfel întoarcerea în cetate a locuinței rurale de primul tip în opoziție cu clădirea medievală dedusă, în liniile sale generale, dintr-un alt sistem de locuință — de origine de asemeni rurală — care a fost remarcabil descris de S.O. Addy în legătură cu Anglia; [14] casa strîmtă, cu acoperiș în două ape, care se dezvoltă în lungime, perpendicular pe stradă și comportă în esență o sală în jurul căreia gravitează întreaga activitate a locatarilor, este dezvoltarea unui tip de locuință primitivă, distinct de cel care a dat forma cu atrium mediteraneană.

---

[13] A. Grenier, *Habitations gauloises et villes latines dans la cité des Médiomatrices. Etude sur le développement de la civilisation gallo-romaine dans une province gauloise*, Paris, 1906.

[14] S. O. ADDY, *The evolution of the english house*, Londra, 1898, ed. a. IV-a, 1933.

Cele două tipuri erau cunoscute din antichitate și legate, și unul și altul, de unele forme de exploatare a pămîntului. De altfel, atriumul furnizase galeria acoperită în jurul curții de la mănăstiri și curtea închisă a unor case ale orașului din evul mediu, fără a uita de *patio* din lumea hispano-maură. Dar în ansamblu, casa medievală provenea din tipul casei de lemn, fără curte; doar o simplă substituire a activităților negustorești sau artizanale în locul activităților rurale inițiale. Palatul florentin marchează implantarea în oraș a unui nou tip de om bogat, momentan nerăzboinic, și care, în plus, își obține bogăția din afară, fără nici o dependență de concetățenii săi, el implică dezvoltarea unui mod de viață cît mai detașat posibil de orice activitate profesională.

Se înțelege de la sine că un astfel de program nu putea să fie decît un program de excepție. Așa că, nu este un fapt rar să constați că, la pornire, un stil depinde de o minoritate restrînsă. Trebuie să luăm cunoștință de asemenea și să constatăm că cea de a doua etapă de dezvoltare a arhitecturii civile a Renașterii a fost condiționată de două fapte. A existat, pe de o parte, acțiunea — la care am făcut deja aluzie — a celor mai puternici printre acești noi stăpîni ai averii și ai puterii; papii și regii, organizatorii unui urbanism colectiv militar și spectacular, destructor al ordinei intermediare a domeniilor particulare. A intervenit, pe de altă parte, apariția de noi necesități la scara păturilor din ce în ce mai largi ale populației asociate în mod fatal, prin însăși dezvoltarea noii economii, la averea celor puternici. Din evul mediu pînă în secolul al XIX-lea, nu se concepea ideea ca fiecare menaj să poată poseda căminul și acoperișul său. Marea majoritate a oamenilor locuia pe la alții. Noțiunea căminului individual nu exista. Ea s-a născut o dată cu dezvoltarea muncii salariate și cu creșterea rapidă a aglomerațiilor. Totuși, cetățile care au fost construite la sfîrșitul epocilor moderne n-au fost cîtuși de puțin presimțite de către cei

dintîi constructori, şi încă mai puţin de creatorii stilului Renaşterii. Adaptările vulgare ale arhitecturii moderne nu aparţin aceluiaşi nivel de inserţie a formelor în viaţă ca şi marile construcţii de la început. Diferitele serii n-au fost deduse în mod logic unele din altele. Au apărut necesităţi sociale absolut străine de concepţiile primitive. Culegerile teoretice de la sfîrşitul secolului al XVI-lea nu sugerează încă decît planul edificiilor destinate unor puternici mecenaţi. [15]

Forme de viaţă diferite s-au inserat aşadar cu timpul în cadrele intelectuale şi estetice foarte largi ale unei speculaţii mai întîi imaginare. Există un decalaj frapant între rapiditatea cu care a apărut un stil şi încetineala cu care şi-a găsit expresia sa finală şi totală în diferitele niveluri ale societăţii, de-a lungul mai multor secole de istorie. O speculaţie imaginară a putut să se impună astfel, în mod progresiv, mai multor generaţii şi unor clase de indivizi foarte diferiţi, nu numai prin puterea exemplului, dar pentru că ea se găsea în raport cu sursele de inspiraţie şi de conduită intelectuale ale celorlalte tehnici, ştiinţifice, economice, juridice ale epocii. Latura raţională a unui stil arhitectural este cea care înţelege să reducă la un sistem universal de măsuri toate elementele construcţiei care explică unitatea de ansamblu a unei mişcări care merge de la Palatele lui Alberti la Marele Teatru al lui Ludovic şi, în aceeaşi măsură, la Parisul popular al lui Diderot şi Restif de la Bretonne.
Această problemă, a inserţiei progresive în real, şi în social, a unei concepţii teoretice originale

---

[15] Apariţia tratatelor franceze — Du Cerceau 1559, J. Bullant 1564, Ph. Delorme 1567 — este aproape contemporană cu aceea a primelor tratate italiene-vignole: 1562, Palladio 1570. Ele urmează tratatul lui Serlio (trad. franceză 1545) care le precede pe toate. Un secol se scurge între arhitecturile imaginare din Quattrocento şi tratatele din secolul al XVI-lea. Între timp, imprimeria a determinat o serie de urmări. Felul de gîndire şi de difuzare a ideilor s-a schimbat.

nu este specifică în cazul arhitecturii timpurilor moderne. Fenomene analoge există în mod simultan, de exemplu, în cazul descoperirilor fizice şi matematice. Raporturile ştiinţei lui Galileu cu cea a lui Newton şi Lavoisier, sau raporturile cunoştinţelor matematice ale lui Alberti şi ale timpului său cu Desargue pun probleme analoge care privesc raporturile doctrinei cu experienţa. Nu sîntem atît de avansaţi pentru a le rezolva, în prezent, în lipsa unui studiu suficient al psihologiei istorice. Ne este numai posibil să spunem că inserţia în real a arhitecturii imaginare din Quattrocento corespunde celor trei faze din istoria oraşelor şi societăţilor moderne: cea de implantare în vechile oraşe a domeniilor rurale izolate adăpostind clanuri ; cea a urbanismului militar reprezentativ al papilor şi al regilor ; în fine, cea a vulgarizării tehnicilor şi a proporţiilor care transformă locuinţa şi modul de viaţă al mulţimii de mici meseriaşi şi anunţă marele avînt social egalitar din ultimul secol al arhitecturii clasice. Principiile au fost descoperite mai repede decît programele. Obiectele imaginare şi stilurile au căpătat formă mai repede decît moravurile.

Mélanges Lucien Febvre, 1954

Partea a patra

FORME ŞI CIVILIZAŢII

I. ARTA ITALIANĂ ȘI ROLUL PERSONAL AL SFÎNTULUI FRANCISC

În cea de a patra parte a remarcabilei sale expuneri referitoare la evoluțiile pietății populare la sfîrșitul evului mediu, [1] abatele Delaruelle a consacrat un paragraf problemei artei. I se cuvin mulțumiri pentru faptul de a fi subliniat astfel valoarea mărturiei figurative pentru istorie. Dar să fie permis și unui istoric de artă să regrete la istoricii propriu-ziși o lipsă de cunoștințe, uneori puțin jenantă, în propriul lor domeniu.
Sursele la care apelează abatele Delaruelle sînt vechi și mai mult ideologice decît erudite. Este desigur natural ca nespecialiștii să recurgă la lucrări de sinteză care le oferă concluzii elaborate. Dar ei înfruntă astfel riscul de a considera ca fapte stabilite definitiv opinii contestate acut de către lucrări mai recente ale specialiștilor. Astfel că, acceptînd un cadru ideologic ca cel al lui Thode, care consideră că spiritul Renașterii pornește chiar de la sfîntul Francisc, în realitate, se limitează importanța și valoarea mărturiei invocate. Este drept că sarcina nespecialistului este

[1] Raport prezentat la cel de al X-lea Congres internațional de științe istorice de la Roma (4—11 septembrie 1955) și publicat în vol. al III-lea din *Relazioni*: *Storia del Medioevo*, Florența, Sansoni, 1955, p. 461—466. Textul care se va citi rezumă o intervenție făcută de asemeni la Congresul de la Roma în cursul discuțiilor la diferite rapoarte relative la *Movimenti religiosi popolari ed eresie del Medioevo*.

dificilă — materialele concrete pe care le acumulează răbdător erudiția arheologică găsindu-se dispersate într-o mulțime de lucrări și articole pe care este aproape imposibil să le cunoască. Deci, dacă am considerat că putem interveni pentru a modifica puțin tezele abatelui Delaruelle, am făcut-o nu atît pentru a critica o muncă a cărei conștiință și obiectivitate sînt impecabile, cît pentru a pune o problemă de metodă. Și, de asemeni, pentru a sublinia măsura în care dificultatea de informare critică care a contrariat scopurile autorului rezultă mai mult dintr-o indirefență regretabilă a specialiștilor față de chestiunile generale decît dintr-o neglijență a istoricilor societății. Într-adevăr, am fi foarte stînjeniți dacă ni s-ar cere să indicăm autorului lucrarea care i-ar fi permis să utilizeze, mai pe larg și mai corect, izvoarele artistice în scopul de a trage un mai mare profit.

Cărțile rare, consacrate recent unei interpretări sociale și istorice (în sensul larg al termenului) a artei italiene din secolul al XIV-lea, au mai degrabă caracterul unor eseuri decît al unor studii obiective. [2] Totuși, hazardul ne face să încercăm, tocmai în acest moment, să întocmim un inventar al stării actuale a cunoștințelor noastre în materie de pictură italiană din secolele al XIII-lea și al XIV-lea. [3] Nu este vorba de o lucrare originală de cercetare, adresîndu-se direct surselor, ci de un bilanț al rezultatelor globale la care au ajuns ultimii douăzeci sau treizeci de ani de activitate critică a erudiților — mai ales italieni — care au lucrat în domeniul istoriei picturii italiene din secolele al XIII-lea și al XIV-lea. Cred că prin compararea faptelor stabilite în prezent cu tezele raportului am putea demonstra

---

[2] Ne gîndim în primul rînd la lucrările lui F. ANTAL, *Florentine painting and his social background*, Londra, 1947 și M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Back Death*, Princeton, 1951.

[3] *Histoire de la peinture italienne*, tom I, *Du Byzantin à la Renaissance*, de Galienne Francastel, Paris, Tisné, 1955.

atît importanţa surselor artistice cît şi depăşirea punctelor de vedere vechi.
Desigur, abatele Delaruelle s-a putut crede îndreptăţit să-l ia încă pe Thode drept interpretul cel mai autorizat al franciscanismului în domeniul estetico-literar. Nici unul din autorii care s-au ocupat de această problemă n-a depăşit punctul său de vedere, pînă la F. Antal şi M. Meiss, autori de lucrări recente care au comis greşeala de a subordona examinarea faptelor artistice unor vederi doctrinare scoase din studiul altor surse contemporane de documentare. Doctrinarii recenţi comit, de altfel, aceeaşi eroare ca şi cei vechi: ei trasează, mai întîi, cadrele ideologice şi sociale, pentru a include în ele istoria civilizaţiei şi nu se întreabă decît ulterior în ce măsură operele de artă se coroborează cu tezele lor. Opera de artă nu este astfel considerată decît ca o ilustrare, nu ca o mărturie.
Nu s-ar cîştiga deci nimic dacă s-ar confrunta schema lui Antal cu schema lui Thode, pe care de altfel nu o respinge, situîndu-se, în plus, într-o epocă diferită a istoriei. Foarte bine rezumat de către autor, acesta atribuie acţiunii personale a sfîntului Francisc o revoluţie decisivă în maniera de a simţi şi reprezenta lumea exterioară. Sfîntul ar fi dramatizat religia creştină (*Laudele* şi *Sacra Rappresentazione* ar porni de la el). El ar fi sugerat un nou joc de embleme şi de atribute figurative. Ar fi răspîndit practica acelor *exempla* (de unde ar fi ieşit gustul pentru povestirea anecdotică şi căutarea în iconografie a unei referinţe permanente la viaţa curentă). În fine, el ar fi descoperit oamenilor Natura sub forma sa directă şi sensibilă (de unde ar fi ieşit cele două serii imense ale peisajului şi reprezentării corpului uman). Pe scurt, sfîntul ar fi deschis personal calea realismului şi povestirii. Prin aceasta el ar fi pus capăt dominaţiei Bizanţului — a cărui artă a fost văzută de Thode ca posedînd caracterul unui pur simbol, detaşat de orice referinţă la viaţă. Conform acestor teorii, deci, cele două aspecte principale ale sensibilităţii artei

occidentale din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XX-lea, adică realismul şi Renaşterea s-ar datora curentului de religiozitate născut în societatea italiană de predicaţia personală a sfîntului Francisc.
Or, iată, foarte pe scurt, dificultăţile care apar atunci cînd se opune acestei doctrine bilanţul celei mai recente informaţii critice.

1
În primul rînd, este imposibil să se considere acţiunea franciscanismului asupra artelor — şi în consecinţă importanţa istorică a lucrărilor de artă orientate de el — ca susceptibilă de a se reduce la o singură definiţie. Efectele predicilor sfîntului nu au apărut imediat, în timpul vieţii sale, pentru a se dezvolta apoi într-o manieră progresistă fără modificări substanţiale. Ca întotdeauna cînd este vorba de repercusiuni ale unei doctrine bogate în sensuri, interpretările au variat pînă la contrazicere — şi s-au eşalonat în timp. Lecţia sfîntului de la Assisi, în domeniul artistic ca şi în alte domenii, a fost interpretată tendenţios în numeroase feluri. Nu s-ar putea vorbi de un fel de revelaţie făcută oamenilor a unei viziuni a naturii acceptate în mod definitiv şi care a format imediat în mod unanim fondul raporturilor între emoţia intimă a mulţimilor şi arta marilor maeştri. Ca totdeauna în istorie, trebuie să se ţină cont de cronologie ; trebuie mai întîi să facem deosebirile, nu să unificăm.
O primă distincţie foarte netă se stabileşte, de fapt, între operele mai mult sau mai puţin apropiate de predicile sfîntului Francisc şi cele care, după aproape un secol, ne instruiesc asupra repercusiunilor indirecte ale învăţăturii sale.
Spre 1230, în ajunul morţii sfîntului, se constată o sensibilă evoluţie în dezvoltarea intrinsecă a picturii italiene. Se dezvoltă în Toscana o producţie destul de importantă a imageriei pioase. Ea a dus la o sensibilă modificare a celor trei teme principale ale epocii, legate respectiv de
409 reprezentarea iconografică a lui Crist, a Fecioarei

și a sfîntului. Crucifixul pictat (cruce decupată sau panou dreptunghiular cu compartimente) arată trecerea de la figura lui Crist în Glorie la cea a lui Crist al Durerii. Fecioara în Slavă cedează locul Fecioarei Maternității. Iconografia anecdotică a sfîntului se dezvoltă în principal în jurul biografiei sale individuale. La prima vedere, această triplă evoluție pare legată de acțiunea directă și imediată a sfîntului. [4]

Un examen mai nuanțat al operelor conduce la cîteva rezerve. Tema lui Cristos pătimind este, în aparență, singura legată direct de acțiunea sfîntului Francisc. Această transformare iconografică apare într-adevăr, în Toscana și în Umbria la începutul secolului al XIII-lea. Interpreții ei (Giunta Pisano, Berlinghieri de Lucca, maeștrii școlilor din Pisa și Perugia) pregătesc, într-un mediu în întregime impregnat de predicile franciscane, capodopera genului, Crucifixul numit de la Arezzo al lui Cimabue. [5] Opera urcă pînă la sfîrșitul secolului, dar îi rezumă stilul. Totuși, dacă tema pare legată de sentimentul franciscan cel mai autentic, forma este în contradicție absolută cu caracterele pe care ne place să le atribuim artei franciscane.

Într-adevăr, este vorba de opere cît se poate de stilizate și de puțin realiste ; de opere care, pe lîngă aceasta, urmează în forma lor particulară stilizări ale tradițiilor net bizantine, legate poate din punct de vedere tehnic de prezența în Italia, în acea epocă, a numeroși artiști greci

---

[4] N-ar putea fi vorba să se reproșeze istoricilor că nu au urmărit, zi de zi, meandrele cercetării critice în materie de artă. Există, totuși, cîteva surse documentare importante și destul de ușor accesibile care permit nu numai să se depășească tezele lui Thode sau ale lui L. Gillet, dar să se ia contact cu masa materialelor pe care se bazează în mod necesar o interpretare actuală a franciscanismului artistic. Nu vom cita decît L. COLETTI, *I Primitivi*, Novarra, 1946 și G. SINIBALDI și G. BRUNETTI, *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra giottesca del 1937*, Florența, 1938

[5] Cf. Mai ales E. SANDBERG-VAVALA, *La Croce dipinta italiana*, Verona, 1929.

fugind de persecuțiile iconoclaste și răspîndind printre atelierele provinciale metode orientale. Cît privește trecerea de la Fecioara tronînd la Fecioara cu pruncul este remarcabil să se constate că ne găsim, de asemeni, în prezența unui mod de stilizare liniară foarte bizantinizant și că, din nou, sentimentul este cel care, în operele considerate, se apropie de franciscanism. Pe lîngă aceasta nu s-ar putea neglija faptul că, în Orient, de mult timp și înainte de sfîntul Francisc, era răspîndită concepția Fecioarei-Mame. Deja în secolul al XI-lea fecioara din Liège a lui dom Rupert își leagănă copilul cu duioșie. Astfel încît, dacă este incontestabil că sfîntul Francisc a popularizat definitiv în Italia această concepție a Fecioarei, mamă a tuturor oamenilor, nu s-ar putea ascunde că el se leagă prin aceasta de un curent romano-gotic, lucru foarte natural la un om ale cărui origini familiale mărturisesc suficient legăturile cu lumea franceză. Ca toți inovatorii, Francisc a înviat și răspîndit pe larg concepții al căror creator propriu-zis nu este el. [6] În sfîrșit, în ceea ce privește figura sfîntului, ne găsim și aici în prezența unei evoluții călduros înviorate de către Francisc, dar anterioară lui. Există, îndeosebi la Pinacoteca din Siena, o curioasă față de altar, datată 1215, care ne arată, în act, personalitatea anecdotică a temelor creștine pe cale de a se realiza chiar în timpul vieții lui Francisc. Acest *paliotto* reprezintă în centru persoana lui Cristos, așezat pe un tron, înconjurat de o aureolă înstelată și de simbolurile celor patru Evanghelişti; dar acest Cristos este înconjurat de șase mici panouri anecdotice

[6] Fecioara lui Guido d'Arezzo de la Sienna (Palazzo Publico) — cap repictat — datează din 1270. O alta, la Uffizzi, îi este tot lui atribuită. În mod normal, în Italia, în secolul al XIII-lea, Fecioara este încă frontală. Apoi, văzută din semiprofil (Guido). Prima care apleacă fruntea este aceea din dipticul Academiei din Florența. Alte Fecioare, care se apropie de Madona Ruccellai la Pinacoteca din Arezzo; a lui Coppo di Marcovaldo la Servi în Sienna; o alta apropiată de Cimabue la Muzeul din Pisa.

care umplu suprafața dreptunghiulară de lemn — cum o vor face mîine atîtea scene ale vieții sfinților — și care povestesc istoria Crucii.[7] Se vede, de asemeni, la Siena, cum, cam în aceeași epocă, adică în timpul vieții sfîntului Francisc, Cristos cedează în unele organizații plastice identice locul sfinților (Ioan Botezătorul, Magdalena, sfîntul Petru, sfîntul Zenobie.)[8] Se înțelege atunci cum artiști ca Berlingheri, Margaritone d'Arezzo, Guido da Siena n-au făcut, în anii care au urmat după moartea sfîntului de la Assisi, altceva decît să-l ia ca personaj al operelor lor, fără să modifice o așezare străină din punct de vedere stilistic de acțiunea sa directă. Nu este vorba de a nega acțiunea spiritului franciscan asupra dezvoltării picturii italiene din secolul al XIII-lea. Vrem numai să demonstrăm că această acțiune s-a produs de o manieră mai nuanțată decît s-a spus, în interferență cu vechi curente stilistice și spirituale, exaltate dar nu create în întregime de către mistica franciscană.

2

Tripla evoluție care a fost schițată astfel în mod sumar începe, spre anii 1215 și 1233, încadrînd moartea sfîntului (1226) și continuă timp de cincizeci de ani, de altfel paralel cu alte evoluții al căror izvor este cu totul diferit. Ea caracterizează în esență ceea ce s-ar putea numi întîlnirea sfîntului cu arta timpului său. O cu totul altă problemă apare cînd ne întoarcem spre operele executate șaizeci de ani mai tîrziu, în jur de 1280—1300, de către trei grupuri de artiști — foarte diferiți unii de alții, atît în ceea ce privește

[7] Este vorba de acel Paliotto numit din Berardenga (provenind de la abația cu acest nume) de la Pinacoteca din Siena.

[8] Cf. Paliotto al sfîntului Ioan Botezătorul de la Pinacoteca din Siena (cu 12 compartimente); cel al sfîntului Zenobie, cu scene din viața sa, de la Florența (atribuit Maestrului din Bigallo); cel al Magdalenei, de la Academia din Florența; cel al sfîntului Petru, de la Pinacoteca din Siena (6 compartimente).

spiritul cît și în tehnica lor — în legătură cu care se pune cu adevărat problema franciscanismului în arta italiană de la sfîrșitul epocii gotice.
Primul dintre aceste grupuri este roman. Cavallini este incontestabil capul de coloană. Grup sacrificat, întreaga atenție a istoricilor îndreptîndu-se asupra florentinilor. Cu toate acestea, artiștii din Roma n-au fost excluși de la Assisi, acest prodigios panteon al picturii gotice din Italia. [9] Ei au participat la cea dintîi decorație murală, în jurul anilor 1285-1290, aproape simultan cu Cimabue și cu vreo zece ani înaintea sosirii lui Giotto. De altfel, sîntem foarte puțin informați asupra mediului roman al anilor 1270-1300. Știm numai că Cimabue era la Roma în 1272, cu cel puțin zece ani înainte de a veni la Assisi, și că Giotto a fost chemat la Roma de către papă în momentul faimosului jubileu de la 1300. Însuși franciscanismul nu avea oare tendința de a se oficializa sub influența romană? Părerea tradițională, care atribuie Florenței singurul merit al izbucnirii bruște a Renașterii, l-a determinat odinioară pe Thode să identifice florentinismul cu arta franciscană. Viziune simplistă, care nu ține cont nici de certurile interne ale franciscanismului la trei sferturi de secol după moartea sfîntului, nici de formația nu numai locală dar, totodată, romană și gotică a artei italiene.
Un simplu examen al frescelor de la Assisi pune în afară de orice discuție anumite caractere ale stilului Școlii romane și realitatea unei evoluții survenite în acest stil chiar în cursul campaniei care a dus la decorarea părților înalte ale bisericii superioare de la Assisi în timpul ultimei decade a secolului al XIII-lea. În timp ce decorația zidului de sud al naosului se leagă de compoziția mozaicurilor Școlii romane, decorația părților înalte ale zidurilor din nord (consacrată povestirii Căderii în păcat și Vechiului Testament) relevă o artă în care simbolul generalizator face loc

[9] L. GOLETTI, *Gli Affreschi della basilica di Assisi*, Bergamo, 1949.

unei vii interpretări a realității umane. Apropiind aceste fresce de cele pe care Cavallini — absent de la Assisi — le-a executat cam în același timp la Roma (Judecata sfintei Cecilia de la Transtovere), nu se poate să nu se constate că această evoluție reflectă o schimbare survenită în mediul roman în afară de orice influență franciscană sau florentină. Căci izvoarele unei evoluții care pornește de la un stil legat de tradiția liniară și decorativă a mozaicului pentru a ajunge la noul testament al evidenței plastice duc nu spre o izbucnire a emoției spirituale și anecdotice, ci, din contră, spre o întoarcere la tradiții antice mai curate decît cele pe care le reprezintă, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, stilul roman al atelierelor mozaicarilor. Golul, volumul, spațiul, relieful, sculptura într-un cuvînt sînt cele care dau caracterul lor frescelor din Roma și Assisi spre 1290. Sentimentul realului nu datorează aici nimic emoției simpatice a săracului din Assisi pentru natura umilă sau agrestă; este vorba de un real plastic, iar nu sentimental sau pitoresc. Gîndindu-ne la importanța verigii romane în dezvoltarea artei italiene pînă la Giotto și la Masaccio, nu putem să nu formulăm rezerve asupra rolului ce-i revine franciscanismului — și sfîntului Francisc însuși — în procesul care duce la marea mișcare a Renașterii din Quattrocento. De altfel, atelierele florentine au luat repede locul celor romane. Așa cum s-a văzut, trecerea de la Cavallini la Cimabue și la Giotto nu are caracterul unei revoluții estetice: florentinii au întreținut în anii precedenți relații directe cu mediul roman. Este clar, totuși, că spiritul care animă cele două grupuri de opere succesive datorate atelierului lui Cimabue și celui al lui Giotto contrastează, la prima vedere, cu cel al atelierului roman.

Cimabue lucrează la Assisi poate de la 1282 împreună cu artiștii din Roma. Din opera sa de atunci nu rămîn decît fragmente. Numai marea frescă din biserica de jos — ea reprezintă Fecioara cu pruncul și pe sfîntul Francisc — este aproape

intactă. În biserica de sus, foarte importanta decorație care acoperea zidurile transeptului — să notăm, loc de onoare — este redusă la vestigii decolorate. Rămîn, cu toate acestea, destule pentru ca să putem fixa o trăsătură caracteristică a operei sale. Marile scene ale Patimilor și Apocalipsului contrastează cu seninătatea compozițiilor romane. Ele sînt pătrunse de o mișcare violentă de pasiune. Aici, cu toată evidența, mult mai mult decît cu artiștii din Roma, sîntem aproape de Francisc.

Trebuie să se mai observe că Cimabue pare să fi interpretat mult mai puțin pe sfîntul Francisc decît unul din curentele ieșite din franciscanism, cincizeci de ani după moartea sfîntului. Sentimentul tragic care animă opera sa nu se înrudește oarecum cu curentul Spiritualilor, ieșiți din Ioachim de Flora tot atît cît și din sfîntul Francisc și care, spre 1275, constituia o veritabilă mișcare în conflict cu ortodoxia Conventualilor, fii supuși ai Romei? Desigur, aici Cimabue este foarte aproape de una din formele sentimentului original și autentic al franciscanismului; dar n-a fost el oare direct inspirat de către spiritul sfîntului Bonaventura, autor, în 1266, al unei încercări de compromis între cele două fracțiuni intransigente ale mișcării franciscane, și una și alta pretinzînd că menține adevărata gîndire a fondatorilor? Este de asemeni limpede că, dacă, prin inspirație, Cimabue poate să fie privit ca interpretul autentic al uneia din sursele mistice ale franciscanismului, el se îndepărtează prin tehnică, atît cît se poate, de un stil natural în sensul cel mai apropiat de natură și realist, apropiat de acel realism naiv din care se vrea, în mod simultan, să se facă pecetea personală a sfîntului Francisc. Arta lui Cimabue este expresionistă la culme; ea este figurativă, formalistă și savantă. Nici prospețimea sufletului, nici viziunea naturală n-au nimic de-a face aici.

Cel de al treilea din curentele care sînt reprezentate la Assisi — cel din anii 1300 — este giottismul. Nici în cazul lui, nici o apropiere directă

de spiritul sfîntului, cu atît mai puțin de izvoarele naiv realiste ale esteticii picturale. Pictată spre 1297, seria giottescă de la Assisi cuprinde douăzeci și opt de fresce consacrate istoriei personale a sfîntului Francisc. Este, fără îndoială, prima dată cînd un ansamblu atît de important este afectat unui singur personaj sanctificat și iată-ne destul de departe de virtutea umilinței, atît de scumpă acelui *poverello*. Iată-ne departe, de asemeni, prin această veritabilă diviziune a unui om, de un așa-zis proces de umanizare a inspirației. Cu atît mai mult cu cît, din cele douăzeci și opt de scene, numai trei (Renunțarea, Darul mantiei și Evanghelizarea păsărilor) ilustrează virtuți curat franciscane (Sărăcie, Caritate, Iubire a Creației). Celelalte compoziții exaltă de șapte ori minuni spectaculare, de opt ori scene onorifice din viața sfîntului, de șase ori aspecte ale misticii oficiale romane. În opoziție cu Cimabue, dus de către curentul spiritual, Giotto se lasă în voia celui al Conventualilor, nici unul nici altul neputînd, de altfel, să fie considerat cu adevărat reprezentativ pentru gîndirea unică a lui Francisc și întrutotul detașat de formele anterioare ale plasticii.

Se cuvine, în plus, să se noteze: ne-am înșela făcînd din Cimabue și din Giotto eroi intransigenți a două tendințe opuse. Cimabue a pictat și Madona de la Uffizi inspirată de arta oficială, și Crucifixul de la Arezzo, foarte aproape, acesta, de inspirația dureroasă și extatică a primilor artiști influențați de către franciscanism — dar în același timp foarte puțin realist și, pentru a spune totul, foarte bizantin. Giotto însă va face în capela «dell'Arena» din Padova, spre 1208, un loc enorm (șase scene, o întreagă bandă desenată) episoadelor din viața lui Ioachim, marcînd astfel simpatii spirituale destul de îndrăznețe; dar, în 1318, la Santa Croce, reducînd la șase episoade legenda sfîntului Francisc, el va da, din contră, toate garanțiile tendinței conventuale, romane, manifestînd astfel, la rîndul său, un oportunism flagrant. Nu este vorba să facem o judecată

morală asupra independenței sau curajului acestor artiști, ci să observăm că, atunci ca și în oricare altă epocă, arta și iconografia nu se confundă. Se va sublinia totuși că, în ansamblu, stilul lui Giotto este un stil eminamente oficial, dedicat povestirii, și că elementul plastic, atît de important în măsura în care anunță Renașterea din Quattrocento, îl apropie nu de formele estetice legate de misticismul franciscan, ci pe de o parte de estetica gotică, prin intermediul sculpturii, și, de asemeni, de această încercare de întoarcere la antic despre care Școala romană a lui Cavallini dădea, în aceeași măsură — și în principal — la Assisi exemple izbitoare.

3

Nu este vorba să retrasăm aici (chiar în liniile sale mari) mișcarea care a dus de la Cavallini și de la Giotto la Masolino și la Masaccio, în pictura italiană a secolului al XIV-lea. Să notăm numai că cele două etape decisive ale dezvoltării, în acest secol, a unui realism plastic, s-au constituit mai întîi prin arta unor artiști ca Simone Martini și Pietro Lorenzetti între 1320 și 1350, apoi prin stilul lui Orcagna și Andrea del Castagno din Florența spre 1370 — așteptînd pe Pisanello. Or, la Martini triumfă o artă de curte în același timp cu o realitate plastică ordonată în maniera cea mai rafinată: luxul, costumul, grația se opun idealului despuierii franciscane. La Ambrogio și Pietro Lorenzetti, partea detaliilor anecdotice merge integrîndu-se, de asemeni, într-un sistem monumental unificat, în timp ce idealul este din ce în ce mai puțin de a semnifica, prin intermediul naturii, realități superioare, ci, din contră, de a stiliza aspecte sociale ale realității vii. La Traini, Orcagna și Andrea da Firenze, frica de flageluri și de moarte, atît de dulce pentru sfîntul Francisc, precum și doctrinele oficiale romane și dominicane se exprimă printr-o artă încordată sau dogmatică ale cărei resorturi sentimentale sînt, tocmai, negarea emoției franciscane primitive.

Un secol și jumătate după moartea sfîntului Francisc, arta exprimă mai degrabă conflictele și pasiunile secolului decît să reflecte învățătura originală a Săracului de la Assisi. Și, pe de altă parte, a pretinde că de la el pornește atenția dată naturii de către artiști sau grija lor de a transpune prin episoade teme figurative abstracte înseamnă să te lovești totodată de faptul că, în toate timpurile, artiștii au practicat punerea în relație a micului fapt sensibil și a dogmelor — și de celălalt fapt că etapele picturii italiene din secolele al XII-lea și al XIV-lea marchează progresul anumitor preocupări stilistice în întregime străine idealului franciscan. A face să pornească de la Francisc o revoluție plastică, care ar conduce la Renaștere, înseamnă să se refuze orice studiu diferențial al faptelor artistice ulterioare; înseamnă, de asemeni, să te angajezi pe calea contestabilă care deduce valorile proprii artei din intenții presupuse. Nu este vorba de a subestima măreția nici acțiunea personală a omului admirabil care a fost sfîntul Francisc. Caracterul unic al rolului și al persoanei sale, atît de bine subliniat de Salvatorelli, este incontestabil. Dar dificultatea care se prezintă istoricului — odată recunoscută măreția acestei figuri — este de a stabili toate punctele de întîlnire cu o realitate contemporană care o depășește și care se leagă adesea, în plus, de curentele de idei sau de tehnicile care au contribuit la formarea eroului însuși. Nu este ușor nici de a discerne, în suita evenimentelor, pe cele care reflectă aspectele cu adevărat specifice personalității sale și cele care, din contră, exprimă reacțiile de apărare ale unei societăți puțin doritoare să procedeze la această reformă totală a inimilor și moravurilor, care constituia veritabilul mesaj franciscan. În această privință, se pare că o utilizare mai sistematică (și mai nuanțată) a mărturiei artelor ar constitui unul din mijloacele cele mai sigure pentru a aprecia pătrunderea reală a acestui mesaj în spiritul generațiilor care au urmat timp de două secole consecutive morții sfîntului. Dar a voi să atribui sfîntului

Francisc o revoluţie plastică totală, înseamnă să nu ţii cont de datele cele mai evidente ale creaţiei artistice în timpul perioadei considerate. Nici în fapte, nici în spirit, realismul occidental şi descoperirea omului nu sînt fructul şi mărturia franciscanismului originar. Curente puternice — anterioare, contemporane sau posterioare predicilor sfîntului — au jucat un rol nu mai puţin determinant în dezvoltarea unui stil figurativ care, ca totdeauna, a făcut parte, de asemeni, atît dintr-o anumită formă generală de percepere ca şi dintr-o idee preconceputǎ de integrare şi de punere în ordine a elementelor figurative conform cu anumite reguli totodată logice, morale şi stilistice particulare.

În concluzie, pentru a cunoaşte mai bine formele şi adîncimea diferitelor curente de gîndire care se leagă de franciscanism (şi, să nu uităm, sfîntul Francisc şi franciscanismul sînt două lucruri deosebite), este sigur că artele ascund încă imense materiale neexploatate. Ele nu-şi vor pune la dispoziţie posibilităţile decît dacă sînt utilizate, nu considerîndu-le ca ilustrarea credinţelor, intenţiilor şi moravurilor constituite anterior ale unei epoci ci interpretîndu-le ca manifestarea uneia din aptitudinile omului de a se crea-exprimîndu-se.

Annales, 1955

II. UN MISTER PARIZIAN ILUSTRAT DE UCCELLO: MIRACOLUL OSTIEI LA URBINO

Printre artiştii Renaşterii pe care epoca noastră i-a studiat cu mai multă simpatie, figurează Piero Della Francesca şi Paolo Uccello. Se pare totuşi că lumea a fost absorbită cu totul numai de aprecierea estetică a lucrărilor lor, fără a se căuta să se explice cu adevărat maniera în care s-a pus pentru ei eterna problemă a realismului plastic. Insistînd prea mult asupra comparaţiilor de la operă la operă şi de la epocă la epocă, nu s-au examinat, ca să spunem aşa, compoziţiile lor în raport cu faptele şi obiceiurile contemporane şi lumea s-a mulţumit astfel cu o concepţie stereotipă asupra Renaşterii. Aş vrea să arăt, în cazul particular al *Miracolului ostiei* al lui Uccello că, sub o comparaţie în aparenţă fantastică, se poate descoperi un material figurativ şi intenţii foarte concrete.

Se ştie că cele şase episoade care constituie opera celebră a lui Uccello, păstrată astăzi la Muzeul din Urbino, constituiau partea de jos a unui panou de altar executat de către autor pentru Confreria lui *Corpus Domini*. După d-l Salmi, ultimul istoric al Urbinului, Uccello ar fi lucrat la această operă în timpul unui popas pe care l-a făcut în oraş în 1467—68. Era epoca de strălucire a Urbinului [1]. Căsătorit în 1460 cu Battista

[1] Despre rolul Urbinului în formarea Renaşterii, cf. cartea extrem de bogată a d-lui SALMI, *Piero della Fran-*

Sforza, Federia deo Montefeltro, noul « duce », chemase cei mai buni artişti din Toscana pentru a-i ridica un palat în stil modern: Luciano Laurana şi Piero della Francesca erau consilierii săi artistici, iar Urbino era, atunci, unul din focarele vii de artă. Trecerea lui Uccello prin atelierele din Urbino n-a fost totuşi de lungă durată şi se ştie că, de la 1473, Confreria lui *Corpus Domini* făcea apel la un străin, Juste de Gand, pentru executarea corpului central al panoului de altar, *pala.* Juste de Gand execută, ni se spune, chiar la Urbino, într-un atelier în care lucra cu Berruguete şi Melozzo da Forlí, şi unde a venit şi Signorelli în 1494, un *Cristos împărtăşind cu mîna sa Apostolii*, temă iconografică destul de rară şi care înlocuia un prim panou de altar: o *Cină* de Thierry Bouts, executată prin 1468, prin urmare în acelaşi timp cu predela lui Uccello [2]. Să reţinem mai ales că Urbino era un centru de artă dornic de noutăţi şi că Confreria lui *Corpus Domini* juca un rol de prim plan.

În ceea ce priveşte subiectul predelei, lumea se mulţumeşte de obicei să amintească că este vorba de legenda Evreului care a cumpărat cuminecătura cu trupul lui Cristos de la o femeie săracă şi l-a pus să fiarbă sau mai degrabă a încercat zadarnic să-l distrugă, întrucît o minune a transformat trupul Domnului mai întîi în sînge şi apoi în Crucifix. Cred că se poate merge mult mai departe în studiul izvoarelor şi al semnificaţiei acestei opere.

---

cesca e il Palazzo ducale d'Urbino, Florenţa, 1945. Ea cuprinde o importantă bibliografie. Cf. de asemeni P. ROTONDI, *Il Palazzo ducale di Urbino*, Urbino, 1951.

[2] Cf. E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1908; ed. a II-a, 1922. Paralel cu lucrările d-lui E. Mâle, d-l Gustave Cohen a studiat, acum o jumătate de secol, problema raporturilor dintre punerea în scenă şi artă, unul insistînd mai mult asupra datoriei artei faţă de teatru, şi celălalt asupra datoriei teatrului faţă de artă. Cred că există un al treilea element de care trebuie să ţinem cont: influenţa, asupra artei şi teatrului totodată, a unui material de obiecte utilizate în spectacolele populare şi în special de către corporaţii. Cf. în această privinţă: G. COHEN, The influence of the Mysteries on art, *Gazette des Beaux-Arts*, 1943.

Asupra faptelor, cea mai bună documentare se găsește în cartea lui P. Perdrizet, *le Calendrier parisien à la fin du Moyen Age*[3]. La data sărbătorii sfîntului Ioan, Perdrizet semnalează importanța celor două sanctuare, Saint-Jean-en-Grève și Carmes-Billettes, legate în mod tradițional printr-o procesiune comemorativă a faptelor survenite în 1290, în cartierul Temple, în strada zisă a Grădinilor, și de atunci « strada unde a fost fiert Dumnezeu ». Iată textul lui Corrozet, scos din *Antiquités de Paris*: « Un evreu împrumutînd bani cu zălog unei sărace, dar rele femei, locuind în Paris, încheie tîrgul cu această nenorocită că ea îi va aduce S. Cuminecătură pe care o va primi în ziua de Paști. Ea merse la biserica St. Merry, veni la Cuminecare, și ca un al doilea Iuda, purtă cuminecătura necredinciosului, care îndată se repezi cu lovituri de cuțit asupra corpului prețios al D. N., încît cuminecătura aruncă sînge, din abundență, care nu împiedică blestematul Evreu să o arunce în foc, de unde ea ieși fără nici o stricăciune și începu să salte în jurul camerei. Încrîncenat, evreul o luă și o aruncă într-o oală cu apă fierbinte, și dintr-o dată această apă luă culoarea sîngelui și îndată se ridică cuminecătura și apăru vizibil ceea ce se ascunsese în pîine, adică figura D. N. crucificat. Această faptă atît de detestabilă fu descoperită de către un fiu al evreului care o spuse copiilor de creștini fără să se gîndească că aceasta va fi pierderea tatălui său. » Cum încă nu era o biserică în locul în care Crist suferise o nouă pătimire, se transportă și se expuse cuminecătura și cuțitul, îndată după crimă, la Saint-Jean-en-Grève și se numi casă a minunilor locuința lui Jonathas. Mai tîrziu, pe locul acestei case se întemeie biserica slujită de către ordinul Carmes-Billettes (carmeliți). Totuși cuțitul și Azi-

[3] *Le calendrier parisien à la fin du Moyen Age, d'après le Bréviaire et les Livres d'Heures*, Paris, 1933, p. 158—160. Aici se găsește reprodus textul lui Gilles CORROZET, *Les Antiquités de Paris*, ed. de la 1586, p. 105.

ma rămaseră la Saint-Jean-en-Grève și adesea erau purtate în mare procesiune de-a lungul Parisului. Povești asemănătoare au circulat în multe țări și, pînă în prezent, nu s-a apropiat direct predela de la Urbino de evenimentele pariziene — miracol și rituri comemorative. Totuși, Perdrizet amintește mărturia lui Jean Villani: « În 1290 se găsea la Paris un evreu care împrumutase cu dobîndă pe o creștină în schimbul hainelor acesteia. Ziua de Paști fiind aproape, creștina și-a dorit hainele pentru a și le îmbrăca în timpul acestei sărbători. Evreul i-a spus: « Dacă îmi aduci corpul lui Crist al vostru, îți voi înapoia hainele fără ca să ai nimic de plătit. » Femeia, care era simplă și lacomă, acceptă. Ea merse să se cuminece, păstră Azima în gură și o aduse evreului.» Această mărturie este foarte importantă căci stabilește că în ochii florentinilor din secolul al XV-lea această întîmplare avea un caracter net parizian; cu toate că, la origine, cultul lui *Corpus Domini* avusese ca leagăn regiunea Liège. Într-adevăr, Urban al IV-lea (1261-1264) a fost cel care făcu o sărbătoare universală și obligatorie, în joia de după sfînta Treime, din Sărbătoarea domnului (Fête-Dieu) sau Sfînta cuminecătură (Saint-Sacrement) instituită în dieceza sa de către episcopul de Liège în 1246. Să reamintim că un episcop de Liège, Etienne (903-920), fusese cel care instituise slujba Sfintei Treimi pornind de la o liturghie elaborată sub influența lui Alcuin; dar această slujbă a fost definitiv incorporată în rugăciunile Bisericii universale abia în 1334. În fine, cultul Prețiosului Sînge este cultul de la Bruges și al prinților burgunzi. Pe scurt, este clar că devoțiunile mistice de opt zile consacrate Sfintei Treimi au o primă origine pe Meusa, dar legenda evreului a fost cunoscută la Florența în secolul al XV-lea sub forma unei legende pariziene [4].

---

[4] Despre originile devoțiunii în sărbătoarea Sfintei cuminecături (Saint-Sacrement) cf.: E. de MOREAU, *Histoire de l'Eglise en Belgique*, Paris-Bruxelles, 1945, p. 110. Textul lui Villani este citat de PERDRIZET, p. 160.

Există o dovadă suplimentară care furnizează în plus indicarea izvoarelor pozitive ale lui Uccello. Miracolul nu a fost celebrat și comemorat numai prin procesiuni, ci și prin Mistere. Uu text al lui Le Febvre consemnează că la procesiunea din 15 mai 1444, în care episcopii din Paris și din Beauvais însoțiți de doi abați purtară corpul D. N. — adică cupa în care era Azima miraculoasă — de la Saint-Jean-en-Grève la Billettes, un *car*, numit Misterul evreului, figura în procesiune și că pe acest car era reprezentat, prin personaje, miracolul [5]. Or, există un text care ne explică în ce consta această reprezentare a miracolului. Un *Miracol al Sfintei-Azime* se găsește foarte simplu în tomul 43 al *Patrologiei* lui Migne, în *Dicționarul Misterelor* publicat, în 1854, de către Douhet [6]. Acest text reprezintă retipărirea unei lucrări editate în secolul al XV-lea cu caractere gotice mici și din care un exemplar este păstrat la Biblioteca din Aix. Textul a fost retipărit în 1817 de Auguste Pontier și scos în 62 de exemplare în facsimil. Pe

---

[5] Textul lui LE FEBVRE se află în *le Calendrier historique*, p. 147, citat de P. PERDRIZET. Carul permite să se apropie reprezentarea populară a *Miracolului evreului* de o formă de spectacol sau de liturghii civile la fel de importante, după părerea mea, în sec. al XV-lea ca și Misterele și care n-au fost descrise sumar decît de anumiți istorici ai civilizației italiene, mai ales de Alessandro D'ANCONA, în cartea citată mai jos. Este o vastă problemă pe care am atins-o în două alte eseuri din acest volum.

[6] DOUHET, *Dictionnaire des Mystères*, *Moralités* etc., Paris, 1854. Alături de Douhet, trebuie să facem un loc important lui MAGNIN — *Origines du théâtre moderne*, Paris, 1838, completat prin o serie de cursuri ținute la Facultatea de Litere din Paris — care a fost adevăratul inițiator al studiilor asupra teatrului medieval. Apărute în articole în *Journal des Savants*, lucrările ulterioare ale lui Magnin au servit de bază pentru cercetările lui Petit de Julleville. Dar nu s-a acordat, din ce în ce mai mult, atenție decît Misterelor, lăsînd la o parte un întreg aspect, esențial, atît pentru moravuri cît și pentru artă, al vieții sociale a timpului. Cf., de asemeni, cartea foarte sugestivă a lui G. R. KERNODLE, *From art to Theater, Form and convention in the Renaissance*, Chicago, Univ. Press, 1944. Din nefericire, autorul limitează obiectul principal al studiului său la secolul al XVI-lea și la Intrări.

lîngă aceasta, o analiză a lui este făcută foarte simplu în colecţia fraţilor Parfaict, tom. II, pp. 365-377, ediţia din 1735, Paris.

Cei care se vor raporta la acest text vor vedea că este vorba de un Mister în patru părţi şi vor putea constata în ce versiune de la Urbino urmează, şi uneori foarte aproape, textul misterului parizian, dar de asemeni şi prin ce se diferenţiază. Această comparaţie nu este fără profit, atît în ceea ce priveşte ordinea episoadelor cît şi aprecierea valorii lor simbolice şi plastice. Partea stîngă a predelei lui Uccello reprezintă Miracolul propriu-zis. Acest fragment al compoziţiei, care constituie o treime din ansamblu, este el însuşi împărţit în două printr-o coloană. La stînga, se vede prăvălia evreului căruia femeia îi întinde azima; la dreapta, Evreul, înconjurat de femeia şi cei doi copii ai săi, singuri martori ai miracolului, în timp ce garda bate la uşa sa pentru a veni să-l aresteze. Se vor observa mai multe lucruri şi, mai ales, că ordinea în timp nu este strict respectată. Nu numai că legenda este reprezentată abia în două sau trei episoade caracteristice, ceea ce presupune cunoaşterea intimă a întregului Mister, dar, în cea de a doua scenă, timpul este condensat, întrucît, într-adevăr, copilul n-a putut să dezvăluie faptele miraculoase camarazilor săi decît după împlinirea lor. Se atinge astfel cu degetul una din ipostazele fundamentale ale artei: reprezentarea simbolică a timpului. Această problemă era, în timpul vieţii lui Uccello, de un interes cu totul particular, întrucît convenţia medievală care satisfăcea pînă atunci pe artişti era pe cale de a fi ruptă. Dorinţa de a introduce un fel de armonie logică în poziţia reciprocă a locurilor implica renunţarea la simpla reprezentare simultană a evenimentelor la scări variate, fără alt principiu de organizare sau de împrăştiere pe ecranul plastic decît fantezia artistului şi legile compoziţiei decorative. Soluţia adoptată de către Uccello — care constă în a prezenta într-o ordine de lectură determinată două episoade tip ale legendei şi a le da drept cadru

un decor modificat sumar prin accesorii şi ordonat în mod simetric în raport cu axul median — îi furnizează nu numai ocazia unei aplicări a regulilor perspectivei, dar posibilitatea unui rapel al cadrului reprezentărilor scenice ale legendei.

Pe lîngă aceasta, se va observa cum, în episodul oamenilor înarmaţi, Uccello a redus, prin artificiul porţiunii de zid oblic, dimensiunile scenei interioare *redublate* şi cum acest artificiu aminteşte pe cel al celebrelor fresce din capela Brancacci în care, mai ales în *Miracolele sfîntului Petru*, se văd în primul plan scene de interior reprezentate în fragmente pe jumătate deschise ale spaţiului. Se regăseşte această formulă pînă şi în celebra *Visitazione* a lui Ghirlandaio şi în *Incendiul din Borgo* al lui Rafael. Este problema fundamentală a asocierii, în limitele cadrului, a scenelor de exterior şi de interior. Cred că formula puţin cunoscută şi destul de surprinzătoare, pe care a adoptat-o Quattrocento, este legată de transpunerea spectacolelor mimate, aşa cum lucrul este aproape evident în orice caz, pentru predela de la Urbino.

Pe de o parte, deci, Uccello a figurat două momente ale reprezentării jucate a *Miracolului Ostiei* urmînd o versiune apropiată de cea de la Paris, dar, pe de altă parte, el a asociat celelalte episoade unei încadrări de peisaj ale cărei origini sînt cu totul diferite. Într-adevăr, se constată că toate celelalte scene sînt aşezate în faţa unui orizont de coline care constituie, în ultimul plan, o desfăşurare continuă. Se va apropia acest fond de toate cele care există în pictura contemporană şi mai ales de peisajele care figurează în spatele celebrelor figuri ale lui Federico da Montefeltro şi Battista Sforza, în admirabilul diptic nupţial al lui Pierro della Francesca. Am spus în altă parte cum, după părerea mea, şi aici era o tentativă de a integra reprezentarea unui lucru văzut într-o figuraţie stilizată şi cum, după înţelegerea mea, exista o legătură strînsă între fondurile de peisaj pictate pe pînze de fond căzînd în unghi drept în spatele unor adevărate plato-

uri de scenă — pe care continuă să defileze șiruri de episoade și de cortegii — și constituirea viitoare a scenei clasice. În cazul predelei din Urbino, avem, deci, pe de o parte, acest peisaj compus, chiar în sensul în care va vorbi Poussin, veritabilă pînză de fond semnificativă unei localizări generale a scenei — ea este concepută petrecîndu-se la Urbino, în domeniul confreriei și al nobililor care fac comanda — și, pe de altă parte, șase episoade repartizate între trei puneri în scenă, reprezentînd, se pare, cele trei tablouri vivante inspirate direct din scenele *Miracolului*, jucat la inițiativa Confreriei lui *Corpus Domini*. Totul este ritmat prin coloane, al căror sens se înțelege dacă ne gîndim că predela era destinată să fie așezată deasupra unui altar, sub un panou de altar somptuos încadrat: formula adoptată trebuia să furnizeze iluzia unui spectacol văzut afară, pe piață și în străzile orașului, în fața fondului natural al munților care înconjoară Urbino, și să constituie într-un fel oarecare un film permanent al legendei din care se alimenta pietatea Confreriei — insuficient reînnoită o dată pe an maximum, prin reprezentarea materială a Misterului.

Sare în ochi faptul că cele două episoade ale sfințirii altarului și morții femeii utilizează același decor mobil ; în timp ce spînzurarea femeii și autodafeul evreilor se situează în spațiu deschis. Rămîne să se explice curioasa convenție care permite să se reprezinte primele două episoade în fața unui fond de peisaj pentru a exprima foarte clar o scenă de interior.

Or, asupra acestui punct, există mărturii care ne ajută să înțelegem punctul concret de plecare care a servit lui Uccello pentru a imagina opera sa. În a sa *Istorie a Papilor*, Pastor a scris: « Pius al II-lea ne-a instituit noi serbări religioase, cum făcuseră predecesorii săi, dar a fost absorbit cu totul să celebreze cu o strălucire particulară serbările deja existente, și în special sărbătoarea domnului (Fête-Dieu). În 1461 el o celebră la Roma:
427 voind să afirme în mod solemn veneratia sa pen-

tru Sfînta împărtăşanie (Saint-Sacrement) a altarului, el însuşi purtă cupa în care se păstra sfînta cuminecătură la procesiune. În anul următor, găsindu-se la Viterbo . . . » Se va găsi în cartea lui Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, descrierea serbărilor somptuoase date, în 1462, la Viterbo, cu ocazia Sărbătorii Domnului. Toţi cardinalii au fost puşi să construiască, pe străzile cetăţii, altare de un lux nemaiauzit ; iar Papa conduse el însuşi procesiunea printre cîteva duzine de « tablouri vivante », a căror amintire s-a păstrat fără îndoială sub o formă foarte stilizată în cele două edicule ale predelei de la Urbino [7]. Pe scurt, există în compoziţia lui Uccello trei serii de elemente scoase dintr-o experienţă trăită de către artist şi contemporanii săi: material de decor împrumutat reprezentărilor teatrale ale Misterelor ; elemente materiale scoase din obiceiul tablourilor vivante — care, de la serbările religioase se va transfera în mod curent în tradiţionalele Intrări din secolul al XVI-lea ; o idee preconcepută pur picturală care duce la o combinaţie cu totul convenţională a unor fundale de peisaje pictate pe o pînză de fond în asociaţie cu o figuraţie, în prim plan, de scene mai mult sau mai puţin procesionale sau de defilări, prefigurare a formulelor scenei clasice.

[7] Se va găsi descrierea Sărbătorii Domnului de la Viterbo în Al. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, ed. a 2-a, Torino, 1891, p. 236. Această grandioasă ceremonie este relatată şi în PASTOR, *Histoire des Papes*, t. III, p. 274 a traducerii franceze. Pentru alte reprezentări de Mistere în Italia, cf. D'ANCONA, p. 289. La Roma, în mai 1473, cu ocazia trecerii Eleonorei de Aragon, fiică a regelui Ferrante, care mergea să se căsătorească la Ferrara: « Fu fatta [prin grija cardinalului de la Sfîntul Sixt] la Rappresentazione di quel Giudeo che arrosti il corpo di Christo. » La Bologna, în 1492, avu loc o reprezentaţie prin grija Confreriei lui *Corpus Domini*: « Spectacula adeo fuerunt digna ut multi dicerent antiquitatem romanam revixisse. » Pentru a ne face o idee de ceea ce puteau să fie carele unor asemenea reprezentaţii, se poate consulta culegerea lui P. SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig, 1923, şi frescele Palatului Schifanoja de la Ferrara, tocmai asupra punerii în scenă a Buneivestiri, cf. D'ANCONA, pp. 29 şi 89.

Dacă se acceptă apropierea pe care am făcut-o între riturile contemporane şi opera lui Uccello, se vor extrage de aici alte elemente pentru interpretarea operei. Se va vedea, mai întîi, în figura papei care poartă azima la altar, un portret al lui Pius al II-lea ; sau, mai exact, căci trăsăturile nu-mi par să corespundă în mod absolut, o amintire a intenţiilor acestui papă legate de cultul sîngelui lui Cristos. După căderea Constantinopolului, în 1453, orice acţiune a Papii era orientată spre ideea unei cruciade. Pius al II-lea se străduia, în van, să-i antreneze pe principii creştini într-o expediţie contra necredincioşilor. Astfel, legenda evreului era o prefigurare a ultragiilor suferite din nou prin regiuni fecundate de religia creştină şi care reclamau intervenţia credincioşilor — foarte puţin grăbiţi să se lanseze, părăsindu-şi toate afacerile lor într-o aventură colonială. Va fi necesar un secol, şi transferarea ameninţării în domeniul lor mediteranean, pentru a ajunge la « miracolul » de la Lepante. Este limpede, cu toate acestea, că, în domeniul politic al papalităţii, cuvintele de ordine ale cruciadei erau la cinste, la Urbino, în familia Montefeltro, care se dădea drept braţul laic al bisericii, ca şi la Viterbo. Astfel putem înţelege sensul emblemelor care figurează în casa Evreului de pe placa căminului: capul Maurului de pe scut şi scorpionul, emblema poporului evreu, ghioagele cruciadei de pe Scuturi. Să nu uităm că, în Spania, dezvoltarea Auto-Sacramentalelor va fi legată, de asemeni, de sărbătoarea lui *Corpus Domini*, că şi aici carele sînt partea fundamentală a serbării la origine, întrucît ea a fost numită mai întîi Fiesta de los Carros [8].

Nu voi insista asupra faptului că garda de la Urbino poartă arme şi flamuri marcate SPQR. Se înţelege de la sine, că în transferul său de la Paris la Urbino, legenda lui Jonathas a suferit destule schimbări şi adaptări. Dar există un ultim punct care merită să fie semnalat şi care dă o

[8] D'ANCONA . . ., p. 243.

valoare mai precisă predelei lui Uccello. Este vorba de schimbările aduse în rolul anumitor personaje, cel al femeii îndeosebi.

Cînd se citește cu atenție textul Misterului parizian, se constată că el a fost compus pentru scopuri generale precise de educație morală, dar și pentru un țel utilitar ; reprezentarea sa era destinată să încurajeze pe parizieni la generozitate pentru construcția sanctuarelor în care erau păstrate obiectele miracolului: Azimă și Stilet, și pentru îmbogățirea relicvariilor. La sfîrșitul textului se citește, într-adevăr, în gura episcopului care îl înlocuiește pe papă: « Dumneavoastră preacinstite preot, veți păstra această azimă miraculoasă ; iar noi vom acorda o sută de zile de iertare a păcatelor tuturor celor care vor contribui pentru a face o casetă ; iar, pentru a pune ordine acolo, numiți supraveghetori. Acestea fiind zise, Domnul să vă ocrotească. » Iar preotul de la Saint-Jean reia: « Părinte întru Domnul, Fecioara curată, care îl poartă în pîntece pe Isus Cristos, să vă aibă în eterna sa pază. Voi pune în dulap această azimă sacrosantă. Oameni buni, nobilul prelat acordînd o sută de zile de iertare deplină a păcatelor oricărui va dărui pentru caseta acestei prețioase relicve, Dumnezeu vi le va înapoia. Nu fiți deci fără de grijă. Ați văzut cu toții această mare și serioasă minune, păstrați-o în memorie ; respectați această azimă, întemeiați și faceți să dăinuiască o confrerie chiar pe locul unde s-a petrecut fapta ; iar confrații să se arate pentru prima dată în jurul rugului acestui Evreu pervers și încăpățînat. În acest fel vom obține iertarea și grația domnului. » Îmi place să presupun că se mulțumeau să reprezinte de fiecare dată rugul Evreului, fără să prăjească cu adevărat un necredincios. Pastor face aluzie la blîndețea lui Pius al II-lea față de Evrei și la instrucțiunile stricte pe care le dă el episcopului de Spoleto pentru ca, în Statele sale, să nu se boteze cu forța copiii evrei sub doisprezece ani și să nu fie puși să lu-

creze părinții lor în ziua sabatului [9]. Nu voi merge pînă acolo încît să jur că, peste tot în afară de Spania, autodafeul era ceva excepțional, în acest timp în care Biserica făcea ea însăși procesele de intenție... Voi semnala numai că versiunea din Urbino substituie, pe de o parte, întemeierii sanctuarului călugărilor carmeliți « Billettes » și înfrumusețării casetelor de la Saint-Jean-en-Grève scena papală a reconcilierii și tema cruciadei, și că ea introduce, pe de alta, o concepție originală a personajului femeii care se distinge de versiunea pariziană. La Paris nimeni nu se interesează de soarta femeii, ea fuge și dispare. În Statele pontificale, ea e spînzurată. Din contră, la Paris este ars pe rug Evreul, dar femeia și copiii sînt convertiți, iar Misterul se încheie prin scena, foarte emoționantă, a botezului de bunăvoie al necredincioșilor. La Urbino, este arsă întreaga familie pe același rug. În schimb, femeia este salvată pînă la urmă. În momentul morții ea pare, într-adevăr, să se căiască, după cum dovedește îngerul — scos din materialul Bunelorvestiri — care îi apare la piciorul scării [10]. Ultimul episod ne arată, în afară de aceasta, o bătălie între îngeri și diavoli care, în mod manifest, se încheie prin victoria îngerilor: ei sînt la partea dinspre capul cadavrului, iar diavolii se pregătesc să părăsească locurile. În acest fel, moralitatea celor două figurații este ușor diferită. La Paris, scrupulele de conștiință care au împins familia Evre-

[9] PASTOR . . ., p. 269. Un alt text, citat de către Pastor, încadrează în categoria necredincioșilor, dușmani amenințători ai Bisericii, pe negri și pe evrei. Or, emblemele care se găsesc pe predela din Urbino, pe căminul Evreului, reprezintă tocmai poporul evreu (prin scorpion) și un negru (care poate să fie de asemeni Sfîntul Mauriciu, erou al Cruciadei).

[10] În Misterul parizian, femeia scapă mai întîi de pedeapsă, dar în schimb nu este salvată. Părăsind Parisul după vînzarea azimei, ea se duce la Senlis, unde se angajează ca servitoare cu indiferent ce salar la un hangiu. Puțin mai tîrziu, se descoperă că este o femeie pierdută. Ea este urmărită și arestată pentru « lipsa de moravuri » și, convinsă de « pruncucidere », este arsă de vie. Evreul din Paris se numește Jacob Mousse.

ului să-l oprească de la crimă îi aduc iertarea și intrarea în sînul bisericii încă în timpul vieții. În schimb, justiția imanentă lovește femeia de departe ca și de aproape. La Urbino, nici o iertare pentru Evrei ; dar creștina pocăită își vede satisfăcută rugăciunea din ultima clipă. Ca și Biserica, ea este reconciliată.

Sper să arăt în altă parte că această analiză a unei opere celebre din Quattrocento ne pune, pe de o parte, pe calea cunoașterii precise a obiectelor materiale din care s-au inspirat artiștii pentru a elabora formule estetice, iar, pe de altă parte, a unei interpretări reînnoite a valorilor morale și sociale pe care o întreagă epocă, artiști și mecenați, le lega de operele de artă.

Revue d'Archéologie, 1952

III. PUNERE ÎN SCENĂ ŞI CONŞTIINŢĂ: DIAVOLUL ÎN STRADĂ LA SFÎRŞITUL EVULUI MEDIU

Puterea diavolului — mile artifex, duşman al omenirii — nu a fost concepută în aceeaşi manieră în diferitele etape ale istoriei creştinismului, uneori în aceeaşi epocă, nici chiar în medii învecinate. Există deci o istorie a figuraţiei diavolului, după cum există o istorie a tuturor dogmelor şi a tuturor credinţelor creştinismului.

Nu voi încerca să trasez aici această istorie ; dar, pentru a înţelege cu ce semnificaţie a fost cel mai des reprezentat diavolul la sfîrşitul evului mediu, este indispensabil să reamintim că publicul şi artiştii din secolul al XV-lea se găseau în prezenţa unei împătrite tradiţii teologice şi figurative care a inspirat toate imaginaţiile pînă în momentul în care a intervenit un nou element, spre sfîrşitul secolului, pentru a crea demoniacul modern.

Cea dintîi serie de imagini pe care aş vrea să o consider se leagă de tema posesiunii [1]. Este fără

[1] Esenţialul documentării asupra diavolului este furnizat de articolul «Démon» din *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* de DOM CABROL, t. IV, Paris, 1916, col. 578–582, sub semnătura lui DOM H. LECLERCQ; de către articolul lui E. MANGENOT din *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. IV, col. 329–384; de K. KUNSTLE, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Freiburg, 1926–29; de culegerea de articole publicate sub titlul *Satan* de Etudes Carmélitaines, Paris, 1949; de G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le Théâtre*

îndoială cea care se situează cel mai aproape de tradiția Evangheliei. În ea episoadele în care se face menţiune de expulzarea demonilor sînt numeroase. Diavolul este identificat cu forţele rele ale sufletului uman ; el locuieşte în inima şi corpul omului, dar rămîne acolo un element străin. Diavolul este considerat ca un spirit, ispita răului este, dacă vrem, interioară, dar diavolul poate să părăsească individul fără o distrugere imediată a personalităţii acestuia. Diavolul este un oaspete al omului, un spirit, un geniu, sau o fantomă. Dipticul Murano, de la Ravenna, ne arată vindecarea demoniacului de către Isus: o figură mică neagră iese din capul posedatului. În mozaicul din biserica Sant'Apollinare Nuovo de la Ravenna, demonul alungat din corpul unui posedat se refugiază în turma de porci a lui Gerasa. Credinţa în existenţa geniilor diabolice, intrînd şi ieşind din corpul uman — fără alterare fundamentală a personalităţii lui —, se prelungeşte de-a lungul întregului ev mediu. Macarie de la Alexandria, citat de Rufin, ne povesteşte că la ora slujbei văzu într-o zi răspîndindu-se prin biserica în care se ruga comunitatea un stol de copilaşi, negri ca nişte etiopieni, şi care păreau că plutesc. Micii etiopieni mergeau de la unul la altul, cei ai căror ochi erau atinşi adormeau pe loc, cei în gura cărora puneau un deget începeau să caşte, cîţiva diavoli se urcaseră pe capetele celor care nu se reculegeau. Un fildeş din Ravenna ne arată o fantomă înaripată, bărboasă, apărînd la căpătîiul Faraonului adormit: geniul viselor. Celebrele porţi de bronz de la Gniezno în care se găseşte povestită legenda sfîntului Adalbert ne oferă, la mijlocul secolului al XII-lea, o tipică scenă de exorcism: sfîntul alungă prin binecuvîntarea sa un demon din corpul unui posedat, repetînd astfel minunea lui Crist pentru a-şi atesta sfinţenia. Or acest demon

---

religieux français du Moyen Age, ed. a II-a, Paris, 1926, cap. 3, « Art et Mystères »; în fine, de E. CASTELLI, *Il Demoniaco nell'arte*, Milano-Florenţa, 1952.

este reprezentat ca un mic geniu înaripat. Sculptura romanică, în special la Vézelay, ne-a lăsat numeroase exemple de posedați eliberați de ființa rea care sălășluia în ei. Uneori spiritul rău iese dintr-un obiect: este cazul Vițelului de aur de la Vézelay, în care, de altfel, demonul are trăsăturile unui monstru. Nu se putea, într-adevăr, ca iconografia mîntuirii demoniace să fie stereotipă ; încă dintr-o epocă foarte veche ea a fost contaminată de existența altor serii iconografice. În ansamblu, se poate considera că seria-tip este aceea în care, ca în textul citat din sfîntul Macarie, spiritul demoniac este considerat ca un negru, adică un străin. Sfîntul Augustin vorbește de Satan ca de un zeu al Păgînilor care bîntuie idolii, și descrie în *Cetatea lui Dumnezeu*, ispita unui om care « in somnis a pueris negris, cirratis, quos intelligebat daemones, baptizari prohibitus fuisset ». Iar sfînta Tereza evocă, de asemeni, groaznicul negrișor care scrîșnește din dinți, monstru cu piele neagră, cu frunte încornorată, cu picioare încopitate, atestînd îndelunga supraviețuire a temei foarte vechi care identifică diavolul cu un spirit, dar care dă, pe lîngă aceasta, acestui spirit caracterele unui străin, sau altfel spus ale necredinciosului. Se poate cita ca exemplu iconografic, spre sfîrșitul secolului al XV-lea, o miniatură a lui Guillaume Vrelant în care se vede prăbușirea îngerilor rebeli și lupta îngerilor buni cu demonii, reprezentați ca mici creaturi negre, jumătate-oameni, jumătate animale. Această curioasă miniatură [2] subliniază familiarizarea sfîrșitului evului mediu cu tema luptei dintre bine și rău, cele două principii vitale, asupra cărora vom reveni în curînd. Vom regăsi, de asemeni, drăcușorul negru în numeroase forme de

[2] Miniatura lui Guillaume Vrelant se află în *Miroir Historial de Vincent de Beauvais*, Mss. fr. 308, f. 13, de la B. N. din Paris. Ea este reprodusă în P. DURRIEU, *La miniature flamande à la cour de Bourgogne*. Paris, 1926, pl. XIV. Se poate cita și un text de Pseudo-Abdias: « nigri, nudi, terribili vultu et ululantes, dirasque voces emittentes. »

ispite, cea de a treia serie pe care o vom studia. Dar, mai întîi, se cuvine să examinăm numeroasa serie de imagini care a substituit, din ce în ce mai mult, reprezentarea monștrilor celei a spiritelor. Această evoluție se situează în jurul anului o mie. Trei planșe ale Apocalipsului Sfîntului Sever ne furnizează versiuni diferite ale noii figurații [3]. Într-una din ele, diavolul este Prințul Tenebrelor, regele domeniului subteran. El este încoronat, înarmat și are ca servitori fiarele viziunii apocaliptice. În alta, se vede înfrîngerea Fiarei, pe care cu ajutorul lui Dumnezeu, luptătorii oastei divine au răpus-o: diavolul este întins alături de cea care i-a fost cel mai brav luptător și, încă mai încolo, se află șarpele care este numit *draco*. Astfel, forțele răului, îmbucătățite, sînt reprezentate printr-un fel de Treime. Într-o altă compoziție, Fiara a dispărut, iar șarpele și diavolul sînt singuri figurați în momentul în care îngerul îi înlănțuie, și pe unul și pe celălalt, pentru totdeauna. În această ultimă compoziție, diavolul propriu-zis este figurat ca un negru ale cărui picioare și mîini ar fi încovoiate ; capul său este cel al unei păsări și are aripi ; cu toate acestea el păstrează o formă umană generală. Din această figurație, decurge o foarte bogată serie

---

[3] Cf. *Apocalipsul Sfîntului Sever*, Mss. lat. 8878 al B. N. din Paris, editat și comentat de către E. van Moë, Paris, 1942. Cele trei planșe la care fac aluzie sînt: Satan, îngerul pierzării sub trăsăturile lui Satan și lăcustele, f. 145 v; Triumful Mielului cu decapitarea falsului profet și Căderea Fiarei, a Diavolului și a Balaurului, f. 193 v. Balaurul înlănțuit de înger și Diavolul în Abis, f. 202 v.; Se vede, de asemeni, la începutul culegerii, lupta șarpelui și a Păsării, f. 13 și, la sfîrșit, f. 217, Orașul înconjurat de șarpe. Legenda planșei 193: « Bestia truncatur, Diabolus victus, Draco prostratus » ca și cea de la f. 202: « Ubi angelus ligavit draconem, id est diabolus in abissum », dovedesc că e vorba de o triplă personificare a aceleiași puteri nefaste, de un fel de Treime a Răului. De altfel, semnalez că la Cracovia pe *marele panou de altar de la Notre-Dame*, diavolul este reprezentat, către 1477, legat exact în aceeași manieră ca în planșa Apocalipsului. Cf. *Le retable de Notre-Dame à Cracovie*, Paris, les Belles Lettres, 1934.

de imagini care, adesea, ne arată diavolul sub figura unui om mai mult sau mai puțin deformat. Uneori coapsa sau pîntecul său au formă de figură umană. În toate cazurile, ideea este că adevăratul diavol este spirit, dar capabil să se încarneze sub tot felul de aparențe, fiind clar de altfel că el ispitește pe om conform unor mari tradiții legate în special de legenda prăbușirii și de viziunea zilelor de apoi, îndeosebi prin Apocalips.

Nu am intenția să întocmesc aici un tablou al nenumăratelor forme luate de iconografia monstruoasă a diavolului de-a lungul evului mediu. Vreau să insist asupra unui alt aspect al problemei care nu mi se pare că a fost subliniat pînă acum. După mine, iconografia diavolului nu se dezvoltă numai pornind de la capriciile imaginare ale artiștilor, pictori sau sculptori, ci în legătură extrem de strînsă cu obiceiurile și deprinderile vieții sociale. În toate epocile, viziunea plastică este strîns legată de viziunea teatrală, dar cu condiția să lărgim noțiunea de teatru și să ne dăm seama că figurația teatrală nu este legată de forma scenei cubice și de cuplul: scenă cubică-sală de tip italian, așa cum a predominat din secolul XVII pînă în secolul XX în Occident. Eforturile făcute de Mâle și Goustave Cohen pentru a elucida raporturile între artă și teatru la sfîrșitul evului mediu au fost stînjenite de faptul că și unul și celălalt din acești maeștri au limitat la Mistere fenomenul teatral de la sfîrșitul secolului al XV-lea. Cred să fi arătat de altfel că, în realitate, necesitățile în materie de spectacole ale sfîrșitului societății medievale erau satisfăcute, la toate treptele scării sociale, de către o întreagă serie de serbări [4]. Exista, la sfîrșitul evului mediu, un vast material figurativ ; elaborat cu încetul, începînd cu anul o mie, în mod paralel cu dezvoltarea liturghiei, a artei și a dramei, el servea în mod curent în ceremoniile rituale care marcau anotimpurile anu-

[4] Cf. studiile precedente, mai ales partea a treia.

lui şi a fost utilizat în mod curent de artişti ca semn de recunoaştere pentru a preciza semnificaţia operelor lor. Desigur, nu pretind să reduc arta evului mediu la o serie de reproduceri a liturghiilor civile şi religioase ale timpului, dar sînt convins că materia care a fost utilizată de artişti pentru a-şi crea operele a venit nu din capriciile imaginaţiei lor, ci din interpretarea mai mult sau mai puţin stilizată a lucrurilor văzute. Aşa se face că, în cazul iconografiei diavolului, un foarte mare număr de figuraţii celebre iau o nouă valoare. Iată, de exemplu, faimosul *Sfîntul Gheorghe* al lui Uccello. Pentru mine nu este nici o îndoială că stînca este reproducerea fidelă a unui obiect scos din materialul utilizat, în mod curent, în fiecare an, pentru foarte importantele serbări ale sfîntului Gheorghe, care cuprindeau un turnir şi o reprezentare a răpunerii balaurului. Dragon, balaur, *doudou de Mons*, numeroase rituri populare s-au păstrat pînă în zilele noastre atestînd identificarea curentă a fiarei răufăcătoare cu spiritul răului şi a diavolului cu monstrul. Voi merge mai departe. Un text reprodus de Alessandro D'Ancona în frumoasa sa istorie a *Sacrei Rappresentazione* ne aduce dovada absolută că se întrebuinţau stînci de carton pictat, în fiecare an, la Siena, de-a lungul întregului secol al XV-lea, pentru a reprezenta lupta demonilor cu călăreţii [5]. Pe de altă parte, două desene ale lui Bellini, în celebrul album din Luvru, ne aduc dovada că stînca, sau mai exact grota, servea de asemeni la materializarea altor episoade ale legendei creştine, mai ales a celui al Coborîrii în Purgatoriu. În fine, o miniatură a psaltirii lui Ingeborg de Danemarca, numită de asemeni a sfîntului Ludovic, ne prezintă episodul jurămîntului clericului Teofil în mîinile diavolului

[5] Este vorba de povestea marii serbări anuale date la Sienna, pînă în 1508 cel puţin, în comemorarea şi urmînd riturile ceremoniei solemne ale reconcilierii oraşului cu papalitatea în 1375. Cf. ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano*, ed. a 2-a, Torino, 1891, p. 98 şi în carte pagina 219.

într-o manieră cum nu se poate mai convingătoare: nici o îndoială nu este posibilă, Teofil făgăduiește sufletul unui diavol care este un actor în haină pe corp.[6] Actorul poartă pe cap o mască de demon, jumătate-om, jumătate-fiară, cu coarne și are o scurtă coadă. El ține în mînă hîrtia pe care a semnat-o Teofil. Artistul a reprezentat, fără nici o îndoială, scena tradițională a Misterului clericului Teofil, ca și, de altfel, sculptorii catedralei Notre-Dame din Paris sau din alte părți.

Sînt convins că este vorba aici de o foarte veche tradiție. Unul din mozaicurile baptisteriului din Florența ne arată în cupolă o reprezentare cu totul diferită a diavolului: Lucifer, regele infernului, este cel care înghite sufletele pe care i le aduce personalul său de diavoli subalterni. Or, în această compoziție, al cărui stil rămîne în întregime bizantin, Lucifer poartă o mască de tragedie antică. În altă parte, la Souillac de exemplu, într-o altă reprezentare a legendei lui Teofil, diavolii mai poartă încă centura satirului antic. Nu este nici o îndoială că formele liturghiei ecleziastice și ale liturghiilor civile și populare, care înglobează pentru sfîrșitul evului mediu noțiunea de spectacol, nu au evoluat în mod paralel și fără ruptură de-a lungul întregului ev mediu. Proiecte de costume de diavoli de Nicholas Manuel Deutsch, ispitirea sfîntului Wolfgang de Pacher, diavolii de la Vézelay, de Sassetta, toți sînt din aceeași familie: ei reproduc un « costum de diavol ».[7]

De altfel uneori, această îmbrăcăminte a variat. Nu voi invoca, pentru aceasta, decît două dovezi. Cea dintîi ne este furnizată de Apocalipsul Sfîntului-Sever și marea figură a lui Lucifer pe care am citat-o deja. Aici nu mai avem costum pe corp, nici cap fals, actorul din jurul anului o

[6] Psaltirea lui Ingeborg de Danemarca se află la Biblioteca Arsenalului din Paris.

[7] Materialul de comparație este reprodus aproape în întregime în frumoasa carte a lui E. Castelli. Dar rămîne de făcut o lucrare de sinteză asupra iconografiei diavolului în evul mediu.

mie s-a costumat mai sumar cu o haină fluturîndă și prevăzută cu o trenă în jurul șoldurilor, o coroană, o bărbuță, o lance-sceptru. Desenatorul a adăugat gheare la picioare și a pus toată fantezia sa în culoare. Este vorba de o îmbrăcăminte de fantezie asemeni celei care se realizează, cu mijloace de improvizație, pentru serbările patronale. Celălalt ne este dat,din contră, de către o admirabilă operă a sfîrșitului de ev mediu: voleul faimosului triptic al lui Van der Goes păstrat la Viena și care reprezintă Ispitirea omului. Aici diavolul este identificat cu un șarpe ; este un monstru, dar un monstru fermecător. Și totul face să se creadă că minunatul costum care ascunde formele feminine, în partea de jos, pentru a lăsa să se elibereze capul, este, de asemeni, o îmbrăcăminte de teatru. [8]

Nu este scopul meu să demonstrez importanța acestei teze care apropie operele de artă de viață fără să diminueze de loc contribuția invenției plastice, care, singură, explică ordinea impusă elementelor împrumutate de artist realității. Am vrut să dovedesc numai că, dacă operele de artă sînt singurele care au supraviețuit, ele n-au păstrat amintirea unui foarte mare număr de ceremonii în care diavolul apărea în ochii publicului într-o formă concretă — atît atunci cînd era vorba de un diavol pe jumătate uman cît și cînd era vorba de un diavol animal mai mult sau mai puțin monstruos. Trebuie să se mai noteze că, în acest ultim caz, imaginația morbidă mai mult decît dereglată a lui Bosch este în întregime diferită de tradiția anterioară, vizînd să materializeze viziuni tulburi ale sufletului uman, în timp ce monștrii din evul mediu sînt mai degrabă fructul unei imaginații în mod esențial concrete, întrucît era legată de realizările plastice care au mai mare analogie cu baletul decît cu psihanaliza.

---

[8] Este vorba de voleul celebrului triptic al *Coborîrii de pe Cruce* care ea însăși este fără îndoială un fel de tablou vivant.

Totuși, aceste figuri de monștri nu aveau un caracter umoristic sau folcloric. Cred, mai degrabă, că ele datoresc caracterul lor particular faptului că materializează concepții mai puțin individuale decît viziunile care în curînd vor da naștere demoniacului lui Bosch și al contemporanilor săi, apropiindu-se, mai degrabă, de unele curente de sensibilitate care străbat întreg evul mediu și care sînt accesibile unui foarte mare număr de indivizi, chiar dacă, în mod incontestabil, nuanțele și însăși natura exactă a mitului nu sînt simțite în mod lucid decît de un foarte mic număr de gînditori, înclinați, de altfel, la cea mai mare toleranță din teamă de a-și aspri opozițiile sau încă de a aduce în mod inoportun la lumină vechi credințe mai mult sau mai puțin eretice. Într-adevăr, se va observa, dacă ne gîndim bine, că materializarea diavolului sub figura unui monstru mai degrabă decît sub trăsăturile unui mic geniu sau ale unui spirit negru nu modifică de fapt semnificația scenelor în care el se înserează. Dacă am vorbit, la începutul acestei fugare schițe, de patru serii iconografice distincte, veritabila diferență în ceea ce privește semnificațiile ne este furnizată nu de către distincția între drăcușor și monstru, ci de opoziția între cea dintîi temă studiată, cea a posesiunii, și celelalte două la care ajung: cea a ispitei și cea a gheenei. Cît privește tema ispitei, trebuie să distingem, de altfel, între trei categorii de reprezentări: tentația paradisului terestru, ispitirea lui Crist de către Satan și ispitirea sfinților, în mod deosebit cea a sfîntului Anton, dezvoltată mai ales în secolul al XV-lea. Tema ispitei lui Adam este foarte veche, la fel de veche cu cea a posesiunii și descîntecului. Ea este semnalată de douăsprezece ori în catacombe, de cel puțin cincizeci de ori în sarcofage. Începînd cu secolul al XIII-lea, se găsesc imagini ale șarpelui cu cap de om prin contaminarea celor două forme figurative pe care le-am descris și care se aplică în mod simultan celor trei teme fundamentale: spiritul-drăcușor
 și monstrul creat prin contaminarea mai multor

animale ca și prin aceea a unui animal și a unei ființe umane. Începînd cu secolul al XII-lea deci, șarpele ispitei, care în Apocalipsul sfîntului Sever este figurat ca o încarnare distinctă de diavolul-spirit, este reprezentat ca un șarpe cu figură omenească. În mod progresiv, spre sfîrșitul secolului al XV-lea, participarea figurii umane crește, poate prin influența antichității care a reprezentat, mai ales în numeroase camee și geme, șerpi antropomorfici.

Ispitirea lui Crist este, de asemeni, o temă destul de veche. Se citează exemple, începînd cu secolul al IX-lea, într-un manuscris de la Biblioteca Națională din Paris (ms. 510), în frescele de la S. Angelo in Formis. La Monreale, ispititorul este reprezentat ca un mic monstru ridicol cu aripi mari ; în Biblia Pauperum el este un cîine monstruos. Se oscilează mereu între cele două serii, ieșite din drăcușorul-spirit și din monstru. Totuși, în acest domeniu, secolul al XV-lea aduce o creație cu totul originală: la Baptisteriul din Florența, Ghiberti a reprezentat pe ispititor în trăsăturile unui bătrîn frumos, devenit numai monstruos — nu în sensul ororii, ci în al insolitului, — prin prezența unei perechi de aripi de liliac. Diavolul lui Ghiberti era drapat după moda antică și nu posedă nici un caracter ridicul. El iese din categoria figurilor împrumutate ciclului reprezentărilor publice. El deschide o nouă serie imaginativă, în care artiștii vor fi preocupați să dea diavolului atributele frumuseții corporale, marcînd în același timp, prin alăturarea la figuri drapate sau goale, după moda antică, a acestui însemn de Fiară pe care îl reprezintă aripile de liliac, cu cine avem de-a face. Dovadă, diavolul lui Signorelli de la Orvieto care are în plus coarne scurte și o față foarte apropiată de masca tradițională a diavolului în costum lipit de corp. Dovadă, de asemeni, diavolii lui Bellini în coborîrile în purgatoriu pe care le-am citat deja. [9]

[9] Desenul lui Bellini se află în albumul păstrat la Cabinetul de desene al Muzeului Luvru.

Aici se văd, în mod simultan, în jurul lui Crist, drăcuşori de tip etiopian şi atleţi frumoşi, însemnaţi numai prin aripi sau cozi. Tradiţia pur monstruoasă se urmează, mai degrabă, în domeniul Europei de Nord, pînă la Dürer care aşază, alături de cavalerul său, dubla ameninţare şi dubla ispită a morţii şi a fiarei.

Cît priveşte ispitirea sfîntului, seria sfîntului Antoniu este evident cea mai bogată. E. Castelli a avut marele merit de a pune în valoare codexul Antonita din Florenţa, unde se poate vedea întreaga suită a diavolilor la jumătatea de drum dintre costumul pe corp, schelet, omul negru [10]. În această serie, se rămîne în general foarte aproape de diavolul în îmbrăcăminte de diavol, atît de familiar oamenilor de la sfîrşitul evului mediu încît făcea, într-un fel, parte din toate serbările. Se va găsi, în cartea lui Toesca, un desen remarcabil care ne arată maniera în care se îmbrăca omul de cîlţi — aici este vorba de homo selvaticus, dar ca şi diavolul aparţine seriei « deghizaţilor » — de atît de tristă memorie pentru bietul Carol al VI-lea [11]. Este vorba de un costum pe corp. Această îmbrăcăminte a fost purtată cu ocazia unei serbări de la Milano, în 1404. Amintea, fără îndoială, una din statuile fantastice care decorau vechea catedrală. Semnalez şi în D'Ancona . . ., p. 163, textul foarte important care, printre materialul unei Confrerii a sfîntului Dominic de la Perugia în 1339, semnalează « lo sterpiccio » (adică boschetul simbolic din grădina raiului) şi « la caccioppa collo lo velo e la faccia del Demonio », imediat înaintea stelei Păstorilor şi a coroanelor Magilor. Cu toate acestea, ar trebui să fii într-adevăr nebun, în secolul al XV-lea, pentru a te înspăimînta de vederea unui

[10] Este vorba de preţiosul manuscris Mediceo Palatino 143 de la Biblioteca Laurentină din Florenţa, pe care E. Castelli a avut meritul să-l semnaleze şi să-l prezinte la Expoziţia de la Palatul Barberini, în aprilie 1952. Datează, fără îndoială, din 1435.

[11] P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia...*, Milano, 1912. Cf. p. 301, Homo selvaticus scos dintr-un Tacuino, Cod. A VII 14, din Biblioteca civică din Bergamo.

om mascat, fie şi diavol, atît de familiar. Sau să nu ai decît foarte puţină credinţă pentru a nu-ţi aminti că, pînă la urmă, în scenele liturgice ca şi în cărţile sfinte, diavolul este întotdeauna învins...

Ultima din marile serii în care apare diavolul la sfîrşitul evului mediu, şi cu adevărat într-o postură rea, este cea a reprezentărilor Infernului. Dacă, într-adevăr, Lucifer este cel mai adesea doborît — sub aparenţa sa de diavol în costum strîmt, cu gheare, aripi şi cap de pasăre — prin intervenţia îngerilor şi în special a arhanghelilor, el este, cel puţin pentru un timp, suveran în Infern, stăpîn al celor care l-au ales. Am semnalat deja una din cele mai vechi reprezentări ale acestui prinţ al Iadului în mozaicul Baptisteriului din Florenţa. Cele de la Campo Santo din Pisa şi ale lui Orcagna din capela Strozzi din biserica Santa Maria Novella din Florenţa sînt celebre. Dar există şi altele, foarte interesante, care aparţin secolului al XV-lea şi care ne deschid orizonturi preţioase asupra fondului tulbure de credinţe care trăiau, fără îndoială, mai mult sau mai puţin secret, în sufletele de la sfîrşitul evului mediu în ciuda fulgerelor dreptei credinţe. Mă gîndesc la mai multe miniaturi care provin din atelierele ducelui *de Berry*. Cea mai celebră este reprezentarea Infernului care se găseşte în *Les Très Riches Heures du duc de Berry*. O alta, nu mai puţin interesantă, se află într-o Biblie cu lecţii de morală de la Biblioteca Naţională. Ele sînt, şi una şi cealaltă, datorate fraţilor Limbourg[12]. Figura diavolului-rege este în ele identică şi, în mod vizibil, există un om sub costumul de dansator umplut cu cîlţi al personajului încoronat cu aripi de liliac care domneşte asupra unei mulţimi de diavoli de toate mărimile, care îl servesc

[12] Această miniatură a fost prezentată, în 1951, la Bourges, în timpul Expoziţiei *Capodopere de enluminură ale lui Jean de Berry şi ale Şcolii din Bourges*, pl. XI B a Catalogului. Ea este extrasă din *Biblia cu lecţie de morală* a fraţilor Limbourg, B. N. din Paris, Mss. fr. 166, f. 18—19.

și i se supun. Mai ales cea dintîi din aceste miniaturi este interesantă, pentru că ea ne îndrumă spre un izvor important al iconografiei diabolice de la sfîrșitul evului mediu. După concepțiile lui Dante, Infernul era o zonă concentrică situată în centrul pămîntului și chiar în centrul căreia se găsea Lucifer. Aici Lucifer este întins pe o lespede care pare să astupe, de altfel destul de rău, intrarea în Infern. Dar el este afară, în centrul unui peisaj cu stînci. Se întrevăd, alături de el, flăcările prăpastiei în care sînt aruncați păcătoșii prin grija cohortelor făcute după imaginea sa. Cu toate acestea, el nu se mulțumește să prezideze această îndeletnicire. El acționează personal și într-un mod destul de singular întrucît, culcat pe spate și cu fața întoarsă spre cer, el scuipă foc și flăcări cam ca un Encelade urlîndu-și ura neputincioasă contra lui Jupiter. În acest foc și în aceste flăcări, se găsesc corpuri de ființe umane și el strînge deja în mîinile sale pe alți pierduți pe care se pregătește, în mod vizibil, să-i devoreze în același fel, pentru a-i tortura, distruge și totodată pentru a înfrunta cerul. Or, într-un studiu recent asupra lui Satan, R. P. Lefèvre a citat texte care se apropie în mod singular de miniatura fraților Limbourg [13]. După Scripturi, al căror text nu se poate crede că nu era familiar cercului lui de Berry, Satan în Cheol, Hades, Infern îi înghite de vii pe Datan, Core și Abiron, precum și armata lui Faraon. Uneori este asimilat Abisului și atunci e vorba de tema — foarte rară din punct de vedere plastic — a Leviathanului, alteori el este un monstru lacom care hălăduiește în centrul pămîntului și pe care ni-l descrie Psalmistul: « fum ieșea din nările sale, iar din gură un foc distrugător ; jar ardea acolo. » Biblia asimilează demonului toate fiarele răufăcătoare, vipera, bazilicul, leul și bala-

[13] Aceste precizări sînt scoase din două articole excelente ale lui R.P. LEFEVRE și CH.-H. PUECH din culegerea *Satan* a Studiilor Carmelitane. Voi relua în altă parte problema influențelor manicheiste asupra iconografiei medievale.

urul ; uneori ea apropia Iadul de abis, dar alteori şi de deşert, sau de moarte sau de boli. Ar fi foarte interesant să se caute în ce măsură există raporturi între această viziune a Diavolului rege al Infernului şi concepţiile manicheene relative la Regele Întunericului. În legătură cu acest subiect, se va citi, cu cel mai viu interes, articolul publicat de d-l. Ch.-H. Puech în aceeaşi culegere consacrată lui Satan. Ceea ce îmi pare mai ales remarcabil sînt precizările relative la lumea demonilor. Stăpîni ai materiei, regatul lor este o regiune plină cu adînciturі noroioase, întunecată, subterană, unde creşte numai arborele Morţii opus arborelui vieţii din Paradis. Se înţelege de la sine că, în figuraţia fraţilor Limbourg, această opoziţie absolută între regatul Întunericului şi cel al Luminii este neglijată, întrucît, din contră, Lucifer se găseşte într-un loc deschis. Cu toate acestea, dacă demonii locuiesc în lumea infernală a întunericului, nu e mai puţin adevărat că vizitează pămîntul şi că accesul lor firesc dintr-un tărîm în celălalt se face prin cele cinci cavităţi apărute în Tărîmul Întunericului la începutul lumii. Fiecăreia din aceste cavităţi îi corespunde unul din cele cinci elemente, din cei cinci arbori, din cele cinci lumi, din cei cinci regi, din cele cinci spirite, din cele cinci trupuri şi din cele cinci gusturi care formează materia universului. Sînt înclinat să cred că raportul evident care există, în timpul întregului sfîrşit al evului mediu, între reprezentările diabolice şi caverne ar putea foarte bine să trădeze originea lor manicheeană. Tot ceea ce este de domeniul Fumului, al Focului, al Apei, al Aerului şi al Întunericului poate să fie apropiat de tradiţiile manicheene, dacă figuraţia lor este legată de cavităţile pămîntului. Într-o manieră generală, peşterile au înlocuit imaginile deşertului sau ale abisului în vocabularul plastic al sfîrşitului de ev mediu, cînd e vorba să se evoce Forţele răului. Luciferul fraţilor Limbourg este, în orice caz, deosebit de aproape de izvoarele de inspiraţie dualistă ale legendei creştine, el păzeşte una din intrările

lumii subpămîntene, care este cea a demonilor și a Răului. Mai tîrziu, în secolul al XVI-lea, un desen al lui Breughel ne va arăta pe Satan așezat pe tronul său, rege al Infernului, dar el va avea, de această dată, trei fețe sub aceeași coroană, mai aproape de Janus decît de Satan din Biblie și din scrierile manicheene. S-a întors o pagină din istoria ideilor, și în Cartea de rugăciuni a Catherinei de Clèves, Infernul este o clădire construită pe pămînt cu porți și turnuri.

După cum se vede, evul mediu e departe de a reprezenta diavolul mereu în aceeași manieră și în același spirit. Domnește o mare diversitate, atît în figurație cît și în alegerea interpretărilor transcendente. Cu toate acestea, este clar că, din ce în ce mai mult, diavolul devenise o figură familiară oamenilor din acel timp. Puțin cîte puțin, fie că le apărea sub o formă indirectă, aceea a balaurului, sau sub trăsăturile unei ființe pe jumătate omenești, sau chiar ca un fel de spirit rău, de negru jucăuș, el s-a amestecat în viața lor. Este un personaj indispensabil în orice liturghie civilă sau religioasă. Într-un fel, face parte din ordinea lumii. Are, dacă se poate spune, o stare, în orice caz un costum iar isprăvile sale sînt atît de cunoscute încît șireteniile sale nu mai sînt temute. În Mistere, el îndeplinește funcțiile unui fel de valet de scenă, afară de cazul în care mișcă inimile cînd, sub deghizamentul său, apare unul din cei mai buni actori sau chiar o actriță. Se poate oare tremura cu adevărat în fața unui individ care are, desigur, mii de forme și mii de atracții, dar ale cărui puncte tari și slabe sînt atît de bine cunoscute ? Diavolul a intrat într-adevăr în ordinea necesară a lumii. Tocmai atunci intervine o mare transformare. Chiar în momentul în care ispita, ca să spunem așa, exterioară omului încetează de a-l mai înspăimînta, se face o nouă revelație a puterii diabolice. În el, în propria sa conștiință, regăsește el brusc dualitatea, ruptura. Evoluția diabolicului și a demoniacului este, desigur, legată de dezvoltarea polemicii religioase, dar, mai mult, după

înțelegerea mea, de descoperirea de sine pe care o face omul. Înainte de Luther, Mantegna încarnează pe Diavol în vicii [14]. Cercetarea asupra omului, care se dezvoltă în toate domeniile și care se leagă atît cu speculația mistică a mănăstirilor cît și cu polemica anti-romană, aduce o deplasare radicală în noțiunea de ispită ca și în figurarea ei. Unul din marile merite ale recentei cărți a lui E. Castelli este de a fi arătat că diabolicul timpurilor moderne nu era în mod necesar legat de erezie, dar că se dezvolta în interiorul bisericii romane însăși. Tulburările conștiinței nu sînt privilegiul protestanților. Faptul fundamental care explică recrudescența diabolismului la începutul timpurilor moderne rezultă din aceea că omul încetează să se considere în raport cu ansamblul imuabil al creației veșnic reînnoite de-a lungul fiecărei epoci nu în indivizi ci prin grupurile sociale reprezentative ale stărilor destinului uman. De acum, fiecare individ se consideră ca un microcosm, iar drama destinului se joacă în străfundul fiecărei conștiințe individuale, acolo se situează conflictul forțelor binelui și ale răului. Astfel, fiecare om încetează să fie considerat ca încarnînd în întregime un aspect al dramei colective a umanității. Conflictul forțelor este interior, omul luptă contra lui însuși, iar demonul este în el. Este deci firesc ca diavolul să-și schimbe

---

[14] Este vorba, bineînțeles, de tabloul lui Mantegna de la Luvru provenind din atelierul Isabellei d'Este de la Mantua: *Minerva sau înțelepciunea învingătoare asupra Viciilor*. Breughel-ul de la Neapole, *Mizantropul*, cum este numit în mod curent, poartă o legendă în flamandă care înseamnă aproximativ: «întrucît lumea este atît de nedemnă de încredere, eu sînt în luptă cu ea. În realitate, hoțul care sustrage punga singuraticului figurează de asemeni pe diavolul care este în inima omului celui mai apărat în credința sa și în orgoliul siguranței sale interioare.» Nu încape îndoială că cel care este inclus în sfera diafană este tocmai diavolul în ciuda crucii care se înalță deasupra ei și că aici este un paralelism între aventura omului cu mantaua și cea a fiecărui om închis în conștiința sa. Sîntem în fața unei figurații plurale și ambivalente a conflictelor interioare, care înlocuiește tema clasică a omului mascat.

masca în momentul în care omul descoperă în el însuși forțe contradictorii. Aceasta este întreaga problemă a unității sufletului omenesc, problema celuilalt care se află, astfel, pusă ca un fenomen de conștiință individuală, iar nu ca un conflict al unor personalități distincte. Reprezentarea-tip a acțiunii diabolice se găsește, de data aceasta, în celebrul tablou al lui Breughel, în care se vede Mizantropul furat de un copil, simbol atît al mediocrității lumii cît și al cîmpului închis de forțe contrarii pe care îl constituie inima omenească. Noutatea concepțiilor teologice și teatrale, ca și plastice, ale lumii moderne se situează în prezența simultană în noi a forțelor Binelui și Răului, în prezența Altuia, a Adversarului în fiecare din noi. Conflictul trece din cadrul exterior al societății umane în cel al conștiinței. Cred să fi arătat în altă parte [15] cum nu s-ar putea înțelege evoluția formelor plastice și psihologia estetică a lumii moderne fără un studiu reînnoit al concepțiilor teatrale ale vremurilor noastre. Drama solitarului și a mistiului este inseparabilă de transformările artei și literaturii.

Congrès des Studi Umanistici, Roma, 1952

[15] Cf. partea a treia.

IV. CONTRAREFORMA ŞI ARTELE ÎN ITALIA LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XVI-LEA

Este un subiect la modă. Cu toate acestea, chiar după lucrările unui Wölfflin, unui Reymond, unui Weisbach şi unui Mâle, nu pare epuizat. Lăsînd la o parte problema gustului, faptele, adică importanţa şi modalităţile influenţei exercitate, mai mult sau mai puţin direct, de către Biserica din Trento asupra evoluţiei artelor, rămîn materie de discutat.

Înţelegem să menţinem acest studiu în cadrul restrîns al secolului al XVI-lea italian şi, în special, roman. Totuşi, cum se va vedea, după răspunsul pe care-l dăm problemei ridicate de raporturile dintre artă şi religie la Roma, în timpul Contrareformei, dorim să sugerăm o interpretare generală a evoluţiei ideilor, artei, civilizaţiei, nu numai în Italia, dar şi în Franţa, Spania şi Flandra, adică în Europa, în timpul secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea în întregime. Vrem să demonstrăm totuşi că, limitat în felul acesta, subiectul comportă o unitate. Vom renunţa la orice analiză particulară a operelor de artă: trebuie într-adevăr să admitem că ele sînt în cel mai mare număr cunoscute sau accesibile. A examina cazurile particulare ar însemna să scriem un volum şi ar necesita un important aparat de documentare. Ne vom menţine aici pe terenul istoriei ideilor şi civilizaţiei, consultînd arta cu acelaşi titlu ca şi literatura, deci ca o mărturie. Nu ascundem dificultăţile unui astfel de scop.

1. ROLUL CONCILIULUI DE LA TRENTO

În ceea ce privește influența exercitată de Conciliul de la Trento asupra artelor, s-au susținut tezele cele mai absolute și cele mai contradictorii. Pentru unii ca Dejob, Reymond, Weisbach, Mâle, ea este capitală. Pentru alții, discipoli mai mult sau mai puțin îndepărtați ai lui Wölfflin, ea este, ca să spunem așa, inexistentă. Trebuie să se mai observe că partizanii uneia sau alteia dintre teze sînt departe de a fi de acord între ei. Un studiu asupra raporturilor dintre artă și religie în timpurile Contrareformei trebuie deci să înceapă printr-un examen istoric și critic al diferitelor teorii în vigoare.

Cartea cea mai recentă care a fost consacrată subiectului este cea a lui Emile Mâle, intitulată: *Arta religioasă după Conciliul din Trento. Studiu asupra iconografiei de la sfîrșitul secolelor XVI, XVII și XVIII. Italia, Franța, Spania, Flandra* [1]. Autorul a vrut să dea o urmare celebrelor sale studii asupra iconografiei religioase în Occident de la începuturile evului mediu. Și el a pretins să lege de acțiunea imediată a Conciliului de la Trento evoluția întregii arte creștine, în Europa, timp de două secole și jumătate.

După Mâle, izvorul viu care a inspirat pe artiști ar trebui să fie recunoscut într-un scurt decret al Conciliului. Gîndirea Părinților de la Trento i-ar ghida pe majoritatea dintre ei. Mâle a încercat chiar să demonstreze că există o legătură strînsă între noua iconografie religioasă și spiritul alegoric și simbolic care impregnează arta profană a timpului. El a apărat, în plus, ideea unei complete reforme interioare a artiștilor, atașați nu numai de litera, dar și de spiritul decretelor Conciliului, întinzînd prin aceasta pînă la limitele extreme acțiunea indirectă a clericilor, adevărații inspiratori ai întregii arte a epocii lor.

Cu zece ani mai înainte, Werner Weisbach demonstrase că există un raport între formele particulare

[1] Paris, 1932

ale pietății de la Trento și temele familiare ale artei baroce: misticism, eroism, extaz, sfințenie, triumf, propagandă, martiriu, erotism; acestea sînt în această epocă resorturile artei ca și ale credinței [2]. Cu toate acestea, Weisbach limita importanța interpretării sale la arta religioasă a timpului și, mai ales, nu pretindea, ca E. Mâle, să stabilească un determinism riguros între formulele Conciliului și inspirația adîncă a artiștilor. El lăsa la o parte problema clasicismului. Vorbea numai de concordanță și de paralelism. La Mâle, nu mai este vorba de acțiune reciprocă a artei și religiei, ci de o subordonare completă a artei.

E. Mâle și-a scris cartea ca și cum, în mod evident, un decret scurt, promulgat în 1563, în timpul ultimei sesiuni a Conciliului, i-ar fi ghidat pe artiști și pe clerici. El a citat chiar, la începutul cărții sale, cinci rînduri din care pare să decurgă, într-adevăr, ca un magnific fluviu, întreaga artă catolică a secolelor al XII-lea și al XVIII-lea europene. Or, dacă ne raportăm la texte, se constată că, în original, decretul Conciliului are nu cinci rînduri ci trei pagini și că originea sa, importanța sînt departe de a confirma teza criticului [3].

---

[2] Werner WEISBACH, *Der Barok als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921.

[3] Decretul în chestiune a fost promulgat în ultima sa sesiune de către Conciliu, la data de 2—4 decembrie 1563. I se va găsi textul cel mai accesibil în tomul X din *Histoires des Conciles* de HEFELE, publicat de A. MICHEL la paginile 592—600. Istoria zilelor care au precedat decizia Conciliului se găsește în tomul IX al aceleiași lucrări, publicat de P. RICHARD, la paginile 973—979. Se va vedea acolo cum Părinții, la presiunea lui Morone și a Cardinalului de Lorena, opuși contelui de Luna, ambasador al regelui Spaniei, hotărîră să dea o definiție foarte scurtă, pentru a rezolva un anumit număr de probleme în suspensie înainte de a se despărți. Printre chestiunile rezervate astfel figurau purgatoriul, comuniunea și cultura sfinților, cultul imaginilor. S-a renunțat la orice mențiune privind indulgențele. Textul decretului, în partea sa dogmatică, spune în mod exact că episcopii și cei care au misiunea de a instrui pe credincioși vor trebui să-i învețe cu zel: « de sanctorum intercessione, invocatione

Mâle afirmă că preocuparea Conciliului a fost de a supune strîns controlului Episcopului diocesan întreaga iconografie. În realitate, problema ridicată de Conciliu nu era cea a decenței și a controlului unei iconografii judecate prea păgîne sau prea libere în invențiile sale. Se discuta nu problema raporturilor dintre clerici și artiști: disciplina mergea prea evident de la sine pentru ca să fi fost nevoie să se vorbească de ea, în virtutea regulei de care Biserica, nu mai puțin decît orice alt mecenat, nu s-a îndepărtat niciodată — cine plătește comandă; era vorba de problema cultului în sine al imaginilor. Decretul Conciliului a fost adoptat nu pentru a readuce arta creștină în limitele decenței sau ale dreptei credințe, ci pentru a răspunde acuzațiilor de idolatrie lansate contra catolicilor de protestanți. Iar problema, care se confunda cu dificila chestiune a cultului sfinților, păruse destul de spinoasă pentru ca să fie rezervată ultimei sesiuni a Conciliului.

Iată, de altfel, cum se intitulează lungul decret din care sînt extrase scurtele fraze citate de Mâle: *Decret asupra intercesiunii sfinților, invocării, venerației relicvelor și folosirii legitime a imaginilor.* El este împărțit în două părți net distincte. Prima este consacrată unei afirmări de doctrină; a doua aduce precizări asupra formelor legitime ale cultului. Ea prescrie episcopilor, și tuturor celor care au misiunea de a instrui spiritual pe credincioși, să-i informeze în mod exact despre sensul și limitele admise diferitelor forme exterioare de cult, în special imaginilor.

---

reliquiarum, honore et legitimo imaginum usu ». În vechile table, referința decretului este dată astfel: « Imagines Christi, Deipare et Sanctorum in templis habendae et earum cultus qualis ». Ne mai putem adresa istoriilor vechi ale Conciliului, mai ales cărții lui P. Paul SARPI, *Istoria Conciliului din Trento* lucrare reeditată de numeroase ori în secolele XVII și XVIII atît în italiană cît și în traducere franceză. Bossuet a comentat decretul Conciliului într-unul din ale sale *Fragments sur diverses matières de Controverse.*

E suficient să deschidem o istorie a Conciliului pentru a afla, între altele că, în pregătirea decretului, lupta s-a dus între majoritatea preoților și Iezuiți, pentru a ști nu numai dacă în biserici reprezentarea antropomorfică a persoanelor divine și a scenelor din Biblie sau din Evanghelie era legitimă, dar, mai mult, dacă nu era permis să se acorde imaginilor înseși un anumit cult, o anumită veneraţie, analoagă celui care se leagă, de exemplu, de apa și obiectele sfințite. Pînă la urmă, Conciliul s-a menținut la o atitudine prudentă. Forțat de timp, el s-a mărginit să reamintească nominal doctrina în materie de cult a imaginilor, afirmată de cel de al doilea Conciliu de la Niceea, menținînău-se, astfel, pur și simplu, în ceea ce privește doctrina, la păstrarea tradiției. Dacă se examinează textul mai de aproape, se constată că, departe de a fi voit să recomande înmulțirea imaginilor, Conciliul a pretins mai degrabă să limiteze atît numărul lor cît și fantezia artiștilor. Este adevărat că o parte de frază, cea pe care o citează Mâle, afirmă necesitatea, pentru artiști, de a se conforma disciplinei ecleziastice, precizînd puterile episcopului în materie de dreaptă credință iconografică, reamintind necesitatea de a păstra, în acest domeniu, o decență strictă. Dacă ne gîndim bine, Conciliul prevedea oportunitatea de a reduce inițiativele în materie iconografică, și pe cele ale episcopului în materie de jurisdicție, întrucît el adăuga că toate cazurile îndoielnice trebuiau trimise la Roma. În ceea ce privește « decența », el se făcea, de altfel, ecoul unei rezerve formulate, de un secol, de numeroși credincioși și care nu se vede să fi fost prea respectată în continuare. Și, pînă la urmă, oare nu umanismul pios născut la Trento va asigura în domeniul artei ca și în domeniul literaturii reconcilierea sau chiar fraternizarea religiei cu cultura păgînă? Nu se poate oare crede că mersul lucrurilor a venit să modifice, în mod radical, atitudinea foarte rezervată a Părinților de la Trento? Pînă la urmă, în practică, departe ca prudența, conformismul iconografic să fi

triumfat o dată cu pura decență: e suficient, pentru a ne convinge, să citim capitolele consacrate de Mâle în persoană problemei apocrifelor, cultului și legendelor noi care abundă în generațiile viitoare.

Este incontestabil că aceste generații au deformat în întregime gîndirea Conciliului. Clericii, iezuiții în special, au fost din ce în ce mai seduși cu timpul de profiturile pe care puteau să li le dea controlul și multiplicarea imaginilor sacre, scumpe inimii poporului. Afirmația conținută în decretele Conciliului și, după care, vederea imaginilor ajută și susține rugăciunea, le dădea, de altfel, un drept incontestabil de a acționa în sensul în care au făcut-o. Numai că, așa cum voi arăta, în acest domeniu, clericii și, în special iezuiții, sînt cei care s-au adaptat exigențelor pietății populare, depărtîndu-se în mod sensibil de spiritul care-i însuflețise pe Părinții Conciliului, iar nu clericii au fost cei care au orientat imaginația și sensibilitatea poporului.

Totul demonstrează că marele avînt al iconografiei religioase în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea s-a produs, fără îndoială, de acord cu Biserica, dar în opoziție formală cu dispozițiile Părinților Conciliului de la Trento; că, la urma urmei, el a fost îndurat, iar nu dorit. În orice caz, un lucru este sigur: că nu s-ar putea atribui, fără abuz, influenței directe a Conciliului întreaga evoluție a iconografiei și a artei creștine în timpul generațiilor următoare.

Pentru a da mai multă forță tezei sale, D-l. Mâle s-a consacrat cu totul să dovedească faptul că influența catolicismului de la Trento nu s-ar fi exersat numai din afară asupra gîndirii artiștilor, și prin respectul unei discipline iconografice acceptate în mod benevol, ci, de asemeni, ca să spunem așa, dinăuntru. El a înțeles să demonstreze că, după cea dintîi generație, clericii au orientat inspirația artiștilor nu mijlocind reamintirea scolastică a unei reguli imperioase, ci în virtutea progreselor regulate ale unei reforme interioare a sufletelor, consecutivă reformei generale a

Bisericii şi a credincioşilor în sensul voit de către clerici. De aici, după Mâle, unitatea artei creştine în Europa şi meritele sale esenţiale.

În primele pagini ale cărţii, Mâle invocă, drept mărturie decisivă în favoarea tezei sale, cazul bătrînului Ammannati. În vîrstă de şaptezeci şi cinci de ani, bătrînul a fost tîrît în 1582 în faţa Inchiziţiei; acolo, el declară în mod solemn că regretă opera sa păgînă, că deplînge că nu şi-a consacrat forţele în serviciul religiei şi al decenţei. În ce mă priveşte, n-aş putea să văd în acest incident nimic semnificativ, şi mai ales nimic care să dovedească soliditatea unei veritabile reforme interioare a victimei. Acest incident dovedeşte teama resimţită de un bătrîn în faţa unui tribunal redutabil care nu urmărea decît pe cei slabi şi despre care ar fi paradoxal să se insinueze că a favorizat dezvoltarea artelor. Mărturisesc chiar că pretenţia de a găsi aici un argument care să dovedească realitatea reformei interioare a artiştilor în general şi a lui Ammannati în particular mi se pare izbitoare. Aş vedea aici mai degrabă dovada unei prime orientări oarecum represive date acţiunii Bisericii prin publicarea Decretelor Conciliului şi căreia i se va opune, în continuare politica compromisului.

Nu este vorba să punem în discuţie adîncimea convingerilor religioase a unora, poate a celui mai mare număr. Dar nu pentru că ar fi practicat religia lor cu exactitudine, chiar cu fervoare, au scos artiştii în mod necesar din ea partea cea mai bună a inspiraţiei lor. Dacă un Domenichino, un Le Sueur, un Rubens, un Poussin mai ales, ne interesează încă, aceasta nu este pentru docilitatea lor faţă de învăţăturile Bisericii, prin care ei nu se disting de simplii zugravi, ci prin calităţile lor personale de desenatori, de coloriști sau de poeţi, puse, desigur, în serviciul Bisericii, dar poate nu totdeauna spre cel mai mare profit al artei. Mergînd la slujbă, practicînd cu prudenţă, sau din obicei, sau din convingere, artiştii au putut să fie toţi cu sufletul destul de curat pentru a fi mîntuiţi; niciodată buna intenţie

n-a fost de ajuns pentru a realiza o operă de artă. Acestea sînt domenii în întregime separate. Sentimentul religios este desigur unul din acelea care inspiră capodoperele. El nu posedă, în sine, nici o calitate estetică, nici o virtute sentimentală deosebită, care să dispenseze pe artist de alte calități.

Descoperind o iconografie creștină după Trento, Mâle pornește de la conformismul acesteia — nu față de spiritul de la Trento, ci față de învățătura oportunistă a Bisericii — pentru a-i proclama înalta calitate plastică. Or, tocmai ceea ce mă izbește după Trento este dezacordul flagrant care există între abundența producției catolice și sărăcia sa artistică. Desigur, ne aflăm aici într-un domeniu al subiectivului. Mâle simte ca «adevărate» scene de martiriu care apar altora ca o culme a retoricii și a convenției [4]. Totuși, alegerea pe care trebuie să o facă în opera lui Rubens, de exemplu, mi se pare deosebit de grăitoare: nu se văd figurînd în cartea sa decît acele din operele acestui maestru care aparțin stilului academic; «adevăratul» Rubens este absent, sau cel puțin un Rubens, poate nu absolut anticreștin, dar care exprimă, în orice caz, cu o incomparabilă somptuozitate, prestigiile cărnii, și care este un liric senzual cel puțin atît cît un imagist ortodox.

Odinioară, abatele Bremond se înduioșa amintindu-ne isprăvile poetice ale bunilor Părinți scriind rugăciuni pe melodia vreunei Amaryllis pentru a se conforma voinței divine [5]. Cel puțin abatele

---

[4] D-l. Mâle dă ca exemplu de realism *Martiriul sfinților Gervais și Protais* (Muzeul din Lyon) de Le Sueur și *Biciuirea sfîntului Andrei* (San Gregorio Magno din Roma) al lui Domanichino. Alții pot să fie tentați, mai degrabă, să considere aceste opere ca specimene ale răcelii și ale convenției operelor religioase din acel timp.

[5] Henri BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*. Tomul I. *L'Humanisme dévot*, Paris, 1918, pag. 211, citează o întreagă serie de exemple foarte picante de rugăciuni adaptate refrenelor populare, mai ales un *Abandon pour arriver à l'Amour de Dieu* care se cîntă pe aria lui *Amaryllis, je renonce à vos charmes.*

punea aci un strop de fină ironie. Mâle este mai sever decît se cuvine unui laic. Se poate considera că pietatea, adică simpla cucernicie valorează mai mult decît grațiile senzuale ale artei. Dar nu trebuie să se creeze vreun echivoc: avem de-a face cu un argument moral, nu estetic, pe care se bazează Mâle. Arta nu se identifică cu morala sau cu iconografia după cum gîndirea nu se identifică cu retorica.

Ni se spune că această artă s-a bucurat de favoarea unor generații și că, prin urmare, ea reflectă sentimentul părinților noștri. Figurile de la Saint-Sulpice sau mozaicurile de la Sacré-Coeur sînt la fel de drept credincioase, bucurîndu-se și ele de admirația incontestabilă a generațiilor prezente. Poate că într-o zi își vor găsi și ele apologetul lor. Mâle, care nu s-a preocupat decît de subiect, apreciază operele în funcție de ceea ce semnifică și nu de ceea ce sînt ele. Departe de a marca un avînt al artei religioase, generațiile de după Conciliu apar altora ca acelea în care se deschide o prăpastie între artă și imagerie. Dacă arta evului mediu este atît de emoționantă, aceasta nu este din cauza corectitudinii inspirației sale. Clericilor le revine să se pronunțe asupra caracterului creștin sau nu al civilizației de compromis care se dezvotă în secolele clasice. Din punct de vedere artistic, este limpede că se accentuează ruptura dintre Biserica catolică și marea artă. Departe de mine de a refuza orice interes imageriei catolice a secolelor clasice, sculpturii populare, în particular, atît de frecventă prin provinciile noastre și care constituie un repertoriu încă necunoscut al artei populare demn de a fi pus în lumină și studiat. Se poate chiar susține că arta religioasă oficială și populară din secolul al XVII-lea este o mărturie mai prețioasă asupra stării de spirit

---

Se vor găsi, de asemeni, în Bremond, curioase pagini despre gustul credincioșilor pentru poeții antici ca și despre frecvența canavalei iconografice furnizate, prin grija lor, artiștilor. Cf., în particular, paginile 188—220, și, mai ales, pag. 34, în care se vede Richeomme iezuit, inspirînd pe Léonard Gaultier, gravor.

a maselor decît opera lui Rembrandt. Nu se cuvine mai puțin să se distingă între arta concepută ca o mărturie și arta concepută ca vizînd în mod esențial la producerea capodoperelor. Iar, citind cartea d-lui Mâle, nu este una din cele mai mici surprize de a constata că această lucrare, consacrată artei « religioase » a secolului al XVII-lea nu citează măcar numele lui Rembrandt [6].

Dacă Mâle a vrut să dovedească efortul făcut de Biserica catolică pentru a împînzi Europa cu operele sale, desigur că a reușit. Dar prin aceasta n-a demonstrat că spiritul Conciliului ar fi fost un izvor viu de gîndire și de artă, nici chiar în domeniul iconografiei.

Poziția luată de Mâle, care consideră Conciliul de la Trento drept izvorul inspirației întregii arte creștine timp de două secole, este o poziție extremă. Dar, înainte de el, sau în același timp cu el, mulți alți erudiți au vrut, de asemeni, să stabilească raporturi strînse între mișcarea religioasă care a dus la Conciliu, sau care a ieșit din el, și evoluția artelor în secolele al XVI-lea și al XVII-lea.

Lui Marcel Reymond, istoric al arhitecturii italiene din secolul al XVI-lea, îi revine meritul de a fi semnalat cel dintîi existența, în evoluția

---

[6] E. Mâle afirmă, în introducerea sa, că a hotărît să limiteze cercetarea sa la anumite țări și anumite probleme. El precizează că regiuni ca Austria, Boemia, Polonia, țări de bastină ale Contrareformei, ar fi putut să-i aducă numeroase exemple, dar fără să modifice, fără îndoială — ceea ce este o pură ipoteză — concluziile sale. Se poate regreta că Mâle a îndepărtat, astfel, în mod deliberat, din cercetarea sa, tot ceea ce i-ar fi permis să caute locul ținut de către arta oficială, romană și iezuită, în Europa. Spania lui Zurbarán nu este Italia lui Lanfranco, nici Boemia din aceeași epocă. Nu pare că Mâle ar fi dat o idee justă despre varietatea provinciilor Europei catolice nici de valoarea cîtorva centre excepționale. Este ceva arbitrar, pe de altă parte, să se limiteze o asemenea anchetă la planul exclusiv al iconografiei dreptcredincioase și semnalez aici lacuna incredibilă care privește pe Rembrandt. Dar, pe terenul pur catolic, se așteaptă lumini asupra aspectelor internaționale ale stilului roman ca și asupra veritabilei profunzimi a curentului iezuit, chiar la Roma.

artistică, a unei rupturi capabile să reflecte cele două mari mişcări ale gîndirii religioase contemporane [7].

O etapă importantă a istoriei artei monumentale ar corespunde, spre mijlocul secolului al XVI-lea, convocării Conciliului, anunţînd epoca Inchiziţiei, a *Indexului* [8], epoca de la Lepante ; cea a

---

[7] Capitolele lui Marcel Reymond asupra Arhitecturii în Italia se găsesc în *Histoire de l'Art* a lui André MICHEL, t. IV, pp. 5—69 şi T. VI, pp. 7—72. Reymond nu numai că a propus în această lucrare împărţirea secolului al XVI-lea în două etape, una austeră şi alta înfloritâ, corespunzînd tendinţelor succesive ale Bisericii, dar a dezvoltat teza calităţii eminamente religioase a artei baroce. Reymond este unul din cei care au încercat să aducă la modă barocul şi să-l considere ca stilul religios al secolelor XVII şi XVIII europene. Încă din 1884, Ch. DEJOB, într-o lucrare intitulată *L'influence du Concile de Trente sur la Littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*, susţinuse teza influenţei directe a Conciliului. Dar, în ce-l priveşte, identifică arta catolică ieşită din Trento cu clasicismul. Succesorii săi au reluat teza, atribuind numai anticlasicismului calitatea de artă de la Trento. În ultimul rînd, Toffanin şi Belloni, istorici ai literaturii, ca şi Pevsner, care va fi menţionat mai departe, s-au apropiat în general de atitudinea sa. Se convine să adăugăm că, în *Histoire de l'Art* a lui André MICHEL, acesta şi André PERATE, istoric al picturii italiene, formulaseră rezerve exprese asupra valorii tezei susţinute de colaboratorul lor. Dar moda a luat cu sine pe istorici şi s-a neglijat să se examineze de aproape problema fundamentală a veritabilelor raporturi ale artei şi religiei în timpul Contrareformei. Principalii istorici ai baroculuí sînt H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barok, eine Unteruchung über Wesen und Entstehung des Barokstils in Italien*, ed. a 2-a, 1907; SCHMARSOW, *Barok und Rokoko*, Leipzig, 1897; C. RICCI, *Vita Barocca*, Milano, 1904; W. WEISBACH, *Der Barok als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921 şi *Die Kunst des Baroks*, Berlin, 1924; iar în ultimul rînd A.-F. BRINCKMANN, *Die Baukunst des 17 und 18 Jahr. in den Romanischen Ländern*, Berlin, 1917 şi *Barockskulptur*, Berlin, 1917, ed. a 2-a, 1920.

[8] Grăbit să-şi încheie lucrările şi să se destrame, Conciliul din Trento a trebuit să se hotărască să lase în suspensie un număr de probleme care ar fi pretins încă lungi discuţii sau puneri la punct delicate. Astfel că redactarea cărţilor destinate să fixeze formele de cult a fost trecută în grija papalităţii numai. Indexul, ca şi Vulgata, Cartea de rugăciuni şi Catehismul figurau în programul iniţial al Conciliului.

acceptării de către papalitate a protectoratului casei de Austria; cea a lui Pius al V-lea şi Sixtus al V-lea; cea a rezoluţiilor sălbatice. O artă severă şi, pentru a spune astfel, reformată s-ar degaja atunci, mai ales în arhitectură, din acţiunea combinată a artiştilor şi clericilor. Operatip ar fi *Gesù* al lui Vignola şi Giacomo Della Porta.

O a doua etapă ar corespunde ultimilor ani ai secolului al XVI-lea şi în întregime secolului al XVIII-lea. Este epoca în care Papalitatea, liniştită, reîntărită, animată de un nou spirit de tinereţe ar afirma cu strălucire credinţa sa în eternitate. O artă opulentă, desfăşurată, imperială şi înfloritoare, ar succeda artei austere — Bernini lui Vignola, ca şi Urban al VIII-lea lui Pius al V-lea — arta unei generaţii care, scăpînd de obsesia păcatului, de aceea a pericolelor protestant, turc, flamand, german nu ar mai fi văzut în sfinţenie şi în sacrificiu glorioasa încununare prin excelenţă, dar care s-ar fi abandonat cu plăcere ameţelilor mistice sau beţiei cuceririlor spirituale, ba chiar pur şi simplu iubirii frumoaselor fasturi catolice [9].

Monumentul tip al etapei austere ar fi astfel, după Reymond, Biserica lui Isus, începută de Vignola în 1568 şi terminată în exterior de Della Porta în 1775. Această schimbare de persoane nu a dus la o transformare esenţială în stilul monumentului, după cum ne putem convinge comparînd opera terminată cu proiectele lui Vignola [10].

---

[9] Se va găsi, asupra acestui punct, într-o lucrare citată la sfîrşitul acestei cărţi, *Philippus*, un foarte savuros tablou şi foarte nuanţat al diferitelor atitudini ale mediilor ecleziastice în ultimii ani ai secolului al XVI-lea. Cf. p. 506.

[10] Pentru proiectele lui Vignola pentru faţada lui Gesù, cf. A. -E. BRINCKMANN, *Baukunst der 17 und 18 Jahr. in den Romanischen Ländern*, Berlin, ed. a 2-a, 1920, p. 30. Proiectele lui Michelangelo pentru San Lorenzo din Florenţa sînt reproduse în *Histoire de l'Art* a lui MICHEL, t. VI, p. 27. Pentru Alberti, San Gallo şi, în general, pentru ilustrarea întregului pasaj, cf. cele două

Or, în realitate, Biserica lui Isus este un monument tradițional al cărui principal caracter ar fi, dacă ne gîndim bine, mai degrabă eclectismul decît noutatea. Naosul a cărei simplitate este lăudată și care este făcut pentru a dirija spre amvon privirile tuturor asistenților, iese direct din nava sfîntului Andrei din Mantua, operă a lui Alberti, datată din 1470. Chiar la Mantua capelele laterale intră mai mult decît la Biserica lui Isus în unitatea planului. Ca și biserica din Mantua, Gesù posedă o cupolă la încrucișarea unui transept puțin ieșit. În sfîrșit, tot Alberti, cu fațada bisericii Santa Maria Novella de la Florența, este izvorul fațadei lui Gesù. De la Alberti la Della Porta, o suită neîntreruptă de fațade de același tip jalonează drumul, trecînd prin proiectele lui Michelangelo pentru Sfîntul Laurențiu din Florența și cele ale lui Vignola pentru Gesù.

O dată cu Alberti, cealaltă sursă imediată a lui Gesù este arta lui Giuliano și Antonio San Gallo și, mai ales, micile edificii ca San Biagio din Montepulciano (1518-1534) — sau Santa Maria della Consolazione din Todi, schițată în 1508 de Bramante — adică o tradiție provincială și, în ultimă analiză, fără îndoială bizantină, cu edificii cu plan înghesuit. Originalitatea veritabilă a lui Gesù rezidă, pe de o parte, în soluția extrem de elegantă adusă problemei racordării boltei și cupolei, adică într-un element nu de austeritate ci, din contră, de pură virtuozitate tehnică, și, pe de altă parte, în definirea unui tip mediu de construcție adaptat perfect nu nevoilor spectaculare și excepționale ale unei papalități sau ale unei curți, ci necesităților curente ale cultului parohial, altfel spus, intermediar între piesele unice, ca Sfîntul Petru, și oratoriile ca la Todi.

---

albume ale colecției publicate la Stuttgart sub conducerea d-lui Julius BAUM, *Bauformen Bibliothek*, de J. BAUM, *Baukunst und Dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, 1926 și C. RICCI, *Baukunst des XVI Jahr. in Italien*, 1923

Astfel, Gesù manifestă anumite preocupări — eclectism, tradiţie, program mediu — perfect în acord cu spiritul Conciliului, fără să se poată susţine, totuşi, că este vorba aici de apariţia unui ideal de austeritate, nici de o creaţie artistică impregnată de un spirit absolut nou.

În comparaţie cu Gesù, construcţiile religioase contemporane sînt, de altfel, în număr atît de mic încît ar fi foarte greu să le considerăm ca reprezentative ale unui stil. Vorbind de faţada lui San Spirito, începută de Mascherino da Bologna în 1572, Reymond spune clar că nu se mai construise faţadă la Roma de şaizeci de ani. Dar el nu aduce dovada că această faţadă constituie un tip nou ce ar dezvălui dorinţa de ruptură cu trecutul. Este, din contră, o tradiţie care se reînnoadă fără ciocnire [11].

Ca interioare, cele două creaţii esenţiale sînt Sfînta Ana de Vignola (1572) şi Capela Sixtină la Santa Maria Maggiore de Fontana (1588). Or, cea dîntîi este citată pentru planul său oval, iar a doua pentru fastul său, ca anunţînd spiritul perioadei următoare, triumfătoare şi înflorite. Singurele două lucrări austere care se găsesc pentru a fi citate sînt Capela Paulină de A. San Gallo (1541) şi Santa Maria degli Angeli de Michelangelo (1560). Şi încă prin amploarea proporţiilor, prin luxul opulent al cornişelor şi capitelurilor — un corintic somptuos —, aceste opere de altfel anunţă ele însele pompa stilului înflorit, fără a vorbi de o voinţă monumentală, mai mult grandioasă decît austeră, dacă ne gîndim bine. Avem astfel sentimentul că, dacă ceva caracterizează în arhitectură perioada contemporană reuniunii Conciliului aceasta nu este creaţia unui stil original şi omogen, ci eclectismul de gust, iar aceasta atît dacă se consideră mai multe monumente cît şi fiecare din ele în particular.

---

[11] Se mai pot cita ca exemple tipice de faţade în stilul lui Gesù: *Saint-Louis-des-Français*, de Giacomo della Porta (1589) din Roma şi *San Girolamo degli Schiavoni* de Martino Lunghi cel Bătrîn (1555) din Veneţia.

Mai mult decît atît, exemplele împrumutate de la Reymond sînt departe de a furniza o idee completă asupra activităţii monumentale a epocii. Împărţirea topografică pe care a adoptat-o el l-a făcut să izoleze în mod arbitrar arta romană de cea a altor provincii din Italia. Este o eroare de perspectivă cu atît mai gravă, cu cît secolul al XVI-lea este tocmai epoca în care atelierele şi şcolile tind să se apropie de epoca în care devine cel mai necesar de a vorbi de artă italiană. Unul din faptele izbitoare ale acelui timp este cucerirea Romei de către « străini ». Voi aminti numai aici că opera esenţială a Contrareformei romane a fost dusă de către Iezuiţi veniţi din toate punctele orizontului, iar una din etapele lor decisive, în Italia de nord, fusese Vicenza [12].

Dacă vrem să caracterizăm arhitectura de la mijlocul secolului al XVI-lea, trebuie să facem un loc, în orice caz, lui Vignola şi lui Palladio. Mai ales primul poate fi considerat ca reprezentantul unui stil fără florituri, rezonabil, clasic, dogmatic, auster dacă vreţi [13]. Dar trebuie să

---

[12] Mă gîndesc la rolul jucat de Vicentino atît în formarea Companiei lui Isus cît şi în cea care a ajuns, la începutul secolului, la crearea Congregaţiei Iubirii divine în jurul lui Pietro Caraffa, viitorul Paul al IV-lea. Mă gîndesc, de asemeni, la importanţa rolului jucat de această regiune asupra formării lui Vignola şi Palladio precum şi asupra dezvoltării a ceea ce se numeşte « noul umanism », cf. p. 483. Importanţa luată, mai tîrziu, de Milano în timpul lui Carol Borromeo dovedeşte supravieţuirea unui mediu care l-a dat Romei pe Bramante. Cît priveşte Florenţa, este inutil să subliniem vitalitatea sa şi locul pe care îl ocupă în dezvoltarea manierismului, independent de faptul că ea a dat Romei pe Michelangelo. La sfîrşitul secolului, şcoala romană va fi mai întîi bologneză. Locul deosebit ocupat de Roma rezultă din faptul că ea chema la ea geniile altor ţinuturi, ca o veritabilă capitală

[13] Despre Vignola şi Palladio, cf. cele două cărţi bogat ilustrate ale lui G. LOUKOMSKI, Paris, 1927, care oferă şi o bună bibliografie. Există un monument în care pare cu adevărat să se exprime idealul unei arhitecturi reformate, Escorialul. Construit în Spania, el utilizează învăţăturile artei italiene clasice. El arată, totuşi, tot ceea ce lipsea romanilor contemporani Conciliului pentru a

constatăm îndată că izvoarele dogmatismului lui Vignola n-ar putea fi căutate numai într-o nouă ideologie, pentru că Vignola este totodată încheierea unei tradiții savante care, prin Serlio, urcă foarte departe în trecut.

Alături de opera lui Vignola și Palladio, care împacă principiile unei arte neaustere, reformate, dar savante, cu prestigiile decorului și vieții, marea arhitectură clasică este reprezentată, de altfel, de opera urbaniștilor din Roma lui Sixt al V-lea, în particular de Fontana[14]. Or, este

---

atinge adevărata austeritate. Numai la curtea lui Filip al II-lea s-au găsit oameni destul de sălbatic îmbibați de fanatismul Contrareformei pentru a-i da o expresie plastică sesizantă. Evident, nu se poate ști ceea ce ar fi făcut Vignola Escorialului; dar, din faptul că curentul clasic pe care îl reprezintă în unele din formele sale, se regăsește la Escorial, nu s-ar putea conchide că arta sa ar închide potențial stilul sălbatic al palatelor Regilor catolici. Vignola se înrudește și cu Lescot; iar el este, personal, înainte de orice, autorul Caprarolei. Este posibil că, în cercurile care au inspirat Conciliul, și chiar la Roma, s-a dorit un stil « auster ». În acest caz, arta nu s-a conformat voinței clericilor. Fie că e vorba de artă sau de politică, de Escorial sau de Inchiziție, numai în Spania se realizează în toată rigoarea și puritatea sa idealul cercurilor intransigente de la Roma și Trento.

[14] Asupra operei urbaniștilor romani, cf. frumoasa lucrare a lui Pierre LAVEDAN, *Histoire de l'Urbanisme*, t. II, *La Renaissance et les Temps Modernes*, Paris, 1941. Autorul desprinde, pentru prima dată, importanța europeană și istorică a marilor lucrări întreprinse la Roma în timpul Contrareformei. În general, departe ca personalitatea arhitecților să fie bine cunoscută. Există studii fragmentare, nici unul nu ne dezvăluie cu adevărat locul reciproc al oamenilor și al operelor în secol. Am vrea, de altfel, un studiu asupra relațiilor marilor centre, în special asupra rolului Veneției, care este departe de a fi elucidat. Las la o parte, în mod sistematic, în această lucrare, ceea ce atinge sculptura. Operele de ansamblu de consultat pentru acest subiect sînt: capitolele lui André MICHEL din a sa *Histoire de l'Art*, t. IV, pp. 73—244 și t. V, pp. 661—700; și A.-E. BRINCKMANN, *Entwickelungsgeschichte der Skulptur in den Romanischen und Germanischen Ländern seit Michel-Angelo bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin, 1919. Această artă dezvăluie o evoluție analoagă celei a altor arte: conflict, în timpul întregului secol al XVI-lea, al curentelor clasic și înflorit, triumf final al barocului. Evoluția sculpturii este afectată în mod particular de

evident că încă în această epocă, puțini ani după separarea Conciliului, nu e vorba de loc de austeritate: dacă Fontana întrebuințează mijloace sobre, el ține mai ales la măreție. Iar, dacă două tendințe, sobrietatea și strălucirea, par să existe adeseori în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, acestea sînt curente vechi și care corespund formelor mai mult sau mai puțin permanente ale temperamentului artiștilor italieni.

Este ușor de demonstrat, de exemplu, că, din două biserici ca Sfînta-Suzana și Sfîntul-Vicențiu-și-Sfîntul-Anastasie, construite la Roma, în 1603 și în 1600, la începutul perioadei zise înflorite cea dintîi oferă un aspect auster și a doua un aspect înflorit. Cînd Bernini însuși construiește, și mai tîrziu, palate ca cele ale Barberinilor (1627), de la Montecitorio (1650), sau ale familiei Chigi (1665), ar putea oare cineva să spună că el practică stilul pompos, pitoresc, înflorit, care este considerat că ar corespunde epocii de triumf a Bisericii, al cărui cel mai genial interpret este, de altfel, atît în sculptura sa cît și în Sfîntul Petru? Aceste opere sînt, din contră, punctul terminus al stilului nobil al lui Rafael și Bramante.

La începutul secolului al XVI-lea, înainte de Trento, se constată cu ușurință îndrumarea paralelă a acestor două curente arhitecturale permanente. Dovadă, la Rafael, alături de vila Madama (1516), palatul Branconio dell'Aquila (1515); la Bramante, alături de Tempietto, palatul Caffarelli (1515) sau casa lui Rafael (1517); la Peruzzi, alături de Farnesina (1509), plafoanele Cancelariei (1520).

În realitate, conflictul dintre stilul înflorit și stilul auster traduce pur și simplu conflictul

---

influența considerabilă a două din personalitățile de prim plan care sînt Michelangelo și Bernini. În acest caz, rolul indivizilor apare ca primordial, iar mărturia este mai puțin doveditoare în ceea ce privește curentele generale ale civilizației.

etern dintre structură şi decor, prin care se înfruntă, în toate epocile, artiştii ba chiar operele aceluiaşi artist. Apariţia acestui conflict nu este de loc legată în secolul al XV-lea de reuniunea Conciliului din Trento. Şi chiar nu este posibil să se spună că, rînd pe rînd, una din cele două tendinţe o domină hotărît pe cealaltă, pentru a satisface o anumită ambianţă. Ne-am putea întreba numai dacă dogmatismul unui Vignola sau cel al clericilor de la Trento nu ar avea izvoare comune. Iar, prin aceasta, ne-am găsi readuşi nu la noţiunea de influenţă a spiritului Conciliului asupra artelor, ci de paralelism între cele două fenomene.

Înainte de a aborda fondul problemei — care este cel al izvoarelor ideilor şi marilor epoci ale secolului al XVI-lea italian — se cuvine să examinăm mai îndeaproape concluziile la care au ajuns, inspiraţi de Reymond, istoricii picturii care, asemeni d-lor Weisbach şi Pevsner, au apărat ideea unei despărţiri nete între generaţii [15].

Weisbach apreciază că cea care exprimă sensibilitatea oamenilor Contrareformei este arta barocă iar Pevsner pretinde că aceasta este manierismul. Dezacordul dintre ei este mai mult aparent

---

[15] Nicolaus PEVSNER, *Barock Malerei in den Romanischen Ländern*, t. I. *Die Italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*, Berlin, 1928, ca şi *Gegenreformation und Manierismus in Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1926, pp. 243 ş. u. Replica lui Weisbach se află în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1928, pp. 49 ş. u. sub titlul *Gegenreformation, Manierismus, Barock*. Se cuvine să notăm că Weisbach este scutit de un anumit număr de critici de metodă care sînt adresate oponentului său. El pretinde să stabilească un raport între mişcarea Contrareformei şi anumite aspecte ale artei din generaţiile următoare, dar fără să-şi propună să dovedească existenţa unei « intenţii » din partea clericilor. El constată, nu determină. Pe de altă parte, el pretinde să descopere unul din aspectele numai ale artei baroce şi el însuşi a consacrat lucrări clasicismului european al secolului al XVII-lea. El nu pretinde deci să readucă la unitate fie arta barocă, fie o epocă dată a istoriei artelor, ceea ce reprezintă marea critică adresată aici istoricilor artei din secolul al XVI-lea.

decît real. În general, el privește o problemă de terminologie. Pentru cel de al doilea din acești critici, termenul de Contrareformă se aplică în mod exclusiv mișcării care a dus la reuniunea Conciliului; pentru celălalt, din contră, el se aplică în mod exclusiv ansamblului de activități desfășurate de Biserică după separarea Conciliului. Este destul de fără rost să discutăm asupra faptului de a ști căruia dintre aceste două mari curente se aplică exact termenul de Contrareformă, întrucît și unul și celălalt constituie, în realitate aspecte sau, mai exact, etape ale unei mișcări unice prin care catolicismul a pretins că se reformează și se reîntinerește în stricta disciplină romană.

Ceea ce este cel mai important este de a ști pînă la ce punct, în fiecare din cele două epoci de tensiune apoi de înflorire a vieții Bisericii, atitudinea clericilor a suscitat, orientat, inspirat și limitat, în mod real și imperativ, vocația artiștilor. După Weisbach, fără creștinismul de la Trento, adică fără atmosfera de sensualism creștin care s-a dezvoltat în anii care au urmat Conciliului, n-am fi avut nici pe Rubens, nici pe Bernini. Biserica deci ar fi inspirat barocului una din tendințele sale esențiale.

După Pevsner, barocul nu se leagă decît destul de departe de Conciliu. Manierismul este cel care poate fi numit arta de la Trento. Fiind clar că manierismul nu ar fi numai stilul atelierelor spre anii 1530-50 — adică un academism care caută expresia în jocul liniilor, arta lui Parmigianino, Bronzino și a succesorilor lor mediocri —, dar și arta lui Tițian, Veronese, El Greco și Tintoretto, adică marele stil al întregii celei de a doua jumătăți a secolului al XVI-lea, și mărturia vie, în domeniul artistic, atît a tendințelor dogmatice care au dus la reuniunea Conciliului cît și a sentimentelor chinuite sau tragice care au animat în continuare pe unii oameni preocupați să-și mențină intactă credința și în același timp respectul lor pentru tradițiile umaniste și cultul lor pentru arta pură.

Pevsner a pretins astfel să descopere ceea ce putea să fie comun între oameni ca manieriştii şcolii academice — studiaţi de Hermann Voss într-o carte despre pictura Renaşterii tîrzii la Florenţa şi la Roma [16] — şi ultimii mari maeştri ai Renaşterii italiene [17]. Totuşi, se pare că este un lucru extraordinar să pretinzi să descoperi numitorul comun al lui Tiţian, El Greco, Tintoretto şi Zuccaro, sub unicul motiv că au trăit în acelaşi timp şi, prin urmare, trebuie să se degajeze din operele lor, în aparenţă contradictorii, o sumă de trăsături comune care, sub numele de manierism, sau sub altul, ar reflecta orientarea dominantă a gîndirii timpului.

Există o vînă manieristă în opera lui Tiţian: toate Fecioarele sale aparţin manierismului întrucît repetă, cu nuanţe de expresie, formula iconografică şi sentimentală în mare cinste în atelierele începutului de secol. Dar un tablou ca *Sfîntul Petru Martir* îl leagă mai degrabă pe Tiţian de Carracci sau Dominichino, adică de arta secolului următor. De altfel, valorea lui Tiţian este ceea ce depăşeşte totodată manierismul, academismul şi barocul, ceea ce îi permite să topească, într-o operă manifest omogenă, tendinţe care sînt departe de a-i limita orizontul la expresia anumitor forme trecătoare ale sensibilităţii vulgare.

Pe de altă parte, este un nonsens de a voi să reduci interpretarea stilului lui Tintoretto, în

---

[16] Hermann Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920; şi *Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1926. D-l. Voss descrie, în prima din aceste lucrări, consacrată secolului al XVI-lea, arta manieristă în sensul riguros şi precis al termenului, adică arta academică ieşită din imitaţia marilor maeştri ai începutului de secol. În expunerea sa el nu face loc marilor veneţieni, nici lui El Greco, nu numai din raţiuni geografice, dar şi, se pare, din raţiuni teoretice.

[17] Înaintea lui, remarcabili istorici ai artei studiaseră manierismul lui El Greco şi pregătiseră aprofundarea acestei probleme. M. Dvorak, *Uber Greco und Manierismus* in *Kunstgeschichte als Geistgeschichte*, München, 1928, pp. 261 ş. u.

care se găsește ecoul unei drame personale contemporane celei a lui Tasso, la o definiție care ar explica în aceeași măsură pe Parmigianino sau Vasari [18]. Tensiunea care se descoperă în Tintoretto este, de altfel, cu totul diferită de cea care există la El Greco. El Greco rupe cu lumea exterioară, el imaterializează vizibilul, în timp ce Tintoretto materializează invizibilul.

Este la fel de imposibil să se dea o formulă a geniului divers al unui Tițian sau unui Tintoretto ca și să reduci la « caracterele sale dominante » arta unei epoci bogate în genii individuale. Cel mult este permis să fixezi definiția unei arte medii, academice, unei arte de atelier, pentru o epocă dată; dar se lasă astfel în mod fatal să scape secretul marilor personalități.

În definitiv, trăsăturile comune diferiților artiști originali dintr-o epocă sînt cele care îi caracterizează cel mai puțin; și ar însemna să se refuze oamenilor mari rolul determinant care le aparține în evoluția ideilor, sentimentelor și gustului dacă s-ar pretinde să se pună la o parte ceea ce în opera lor este mai personal, pentru a nu degaja decît ceea ce ar permite să se stabilească un fel de măsură comună între ei și cei mediocri.

Ceea ce este adevărat pentru artiști este adevărat și pentru toți ceilalți interpreți ai sufletului omenesc. După cum nu s-ar putea reduce la manierism arta de la mijlocul și sfîrșitul secolului al XVI-lea, nici idealul Bisericii catolice contemporane nu s-ar putea reduce la manifestarea unui anumit spirit dogmatic sau mistic. Conciliul nu este decît unul din aspectele cele mai exterioare ale unei vieți arzătoare, care se împarte între diferite tendințe. Conciliul, care ajunge la un compromis, este un act politic, mediu; decretele sale nu ne dezvăluie forțele, puternice și contrarii, care animă pe clerici, dintre care unii

---

[18] Despre Tintoretto cartea cea mai accesibilă este cea a lui François FOSCA, *Tintoret*, Paris, 1929. Despre drama lui Tasso, cf. Giuseppe TOFFANIN, *Il Cinquecento* (Storia letteraria d'Italia, ed. a 3-a), Milano, 1929.

reprezintă trecutul, alții viitorul și care se înfruntă în culisele scenei. Chiar dacă există o artă medie, vulgară, contemporană ședințelor Conciliului, asemeni unei alte arte medii, vulgare, contemporane marelui avînt al Bisericii catolice de la începutul secolului al XVII-lea, artă medie care posedă resurse variate de expresie și care nu este fără îndoială indiferentă întrucît constituie o mărturie a sensibilității mijlocii a generațiilor, este o gravă eroare să o asimilăm capodoperelor în care se definește aventura intelectuală a oamenilor excepționali, a izolaților și a precursorilor. În fapt, eroarea comisă de toți cei care au voit să lege arta de acțiunea directă a Conciliului a provenit din aceea că n-au făcut distincția între arta vulgarizatoare și arta creatoare, și din aceea că au considerat că istoria politică și intelectuală a unei epoci s-ar deduce din simplul studiu al actelor oficiale.

Prin reacție împotriva tendințelor celor care s-au străduit să stabilească împărțiri rigide, fixate de cronologie, etape corespunzînd mișcărilor de idei sau politicii, un alt grup de istorici ai artei s-a străduit să explice operele din secolele XVI și XVII prin considerații pur estetice.

Aceștia neagă nu numai orice influență directă a doctrinei Conciliului asupra artelor, dar și orice acțiune profundă a diferitelor curente religioase, intelectuale sau politice contemporane. Pentru ei, evoluția artei italiene în secolul al XVI-lea este supusă unor legi așa numite interne. Ea nu este produsul, mai mult sau mai puțin spontan, al gîndirilor colective ale unei epoci, nici reflexul viselor sale și al filozofiei sale. Ea rezultă, înainte de toate, din dezvoltarea ca să spunem așa fatală a tehnicilor și a formelor. Fără să nege acțiunea și reacțiunea artistului asupra timpului său, ei insistă asupra importanței primordiale a rolului pe care îl joacă în evoluția stilurilor legile intrinseci ale « vieții Formelor ». Opera de artă nu poate să fie privită exclusiv ca o Formă, întrucît unul din caracterele sale esențiale este tocmai de a semnifica ceva,

de a fi un semn. Cu toate acestea, opera de artă care, o dată realizată, scapă, ca să spunem aşa, creatorului său, nu ar putea să fie explicată cu adevărat decît printr-un proces care o leagă în lanţul etern al Formelor — în care domină, în ciuda tuturor, elementele totodată materiale şi pur « formale »[19].

Expunerea tezei « formaliste » aplicată epocii studiate aici se va găsi sub forma sa cea mai completă — şi, de altfel, nuanţată printr-un simţ foarte just al operei individuale, dacă nu totdeauna şi al istoriei — într-o lucrare deja veche. Este vorba de cartea lui Wölfflin consacrată originilor Barocului[20]. Discipol al lui Burckhardt,

---

[19] Lui Henri FOCILLON i se datoreşte expresia cea mai completă a doctrinei: *Vie de Formes*, Paris (1934). Este drept să se spună că, în această frumoasă carte infinit nuanţată, există toate corecţiile de dorit ale afirmaţiei prea absolute a rolului tiranic al materiei. Focillon vorbeşte într-o manieră foarte sesizantă de forţa expresivă a operei de artă care trăieşte chiar în afara creatorului său. El n-ar putea fi considerat ca reprezentantul unei teze mecaniciste şi materialiste. Dar pare să fi acordat un loc prea mare teoriei ciclurilor şi reîntoarcerilor, cînd este vorba să interpreteze nu operele însele ci succesiunea lor în timp, ceea ce este partea cea mai puţin personală a operei sale, cea în care se lasă dus de doctrina lui Wölfflin şi a lui Eugenio d'Ors.

[20]. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Enstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888, (ed. a 4-a, de H. ROSE, 1926). O dată cu Wölfflin, aproape toţi istoricii Renaşterii au apărat odinioară teza decadenţei secolului al XVI-lea. Cf., între alţii, E. MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Paris, 1889—1895; şi, mai ales, Jacob Burckhardt, *Cicerone, eine Anleitung zum Genuss des Kunstwerke Italiens*, Basel, 1855. Pentru aceşti istorici, arta secolului al XVI-lea, barocul, este o descompunere a artei celei mari a Renaşterii, o incontestabilă decadenţă. Mai tîrziu, s-a început să se facă apologia estetică a barocului fără să se discute totuşi problema de a şti dacă, într-adevăr, el constituia o simplă deformare a vîrstei de aur sau din contră, un mod original de expresie, născut din sentimentele şi ideile secolului precum şi din acţiunea personală a creatorilor săi. Schimbîndu-se judecata în ceea ce priveşte valoarea, s-a păstrat credinţa într-o legătură aproape fatală şi necesară. REYMOND *(De Michelange à Tiepolo*, Paris, 1912), Aloys RIEGL *(Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Viena, 1908,

Wölfflin pornește de la studiul Renașterii concepute drept cea mai perfectă creație a artei și gîndirii moderne; și el nu studiază secolul al XVI-lea decît ca o continuare, o dependență a vîrstei de aur reprezentată de Roma unui Rafael, Michelangelo și Bramante. Partea critică a cărții sale este consacrată mai ales discutării noțiunii de Renaștere tîrzie, susținută în timpul său de un Burckhardt, Müntz și Geymuller. Originea acestei noțiuni trebuie căutată în grija de a face un loc onorabil operelor cîtorva artiști ca San Gallo sau Vignola, care lucrează după jefuirea Romei și împrăștierea școlii romane, dar a căror « puritate » pare să necesite un tratament special printre artiștii epocii baroce demne de disprețuit, pe cale de a se naște.

În realitate, Wölfflin a fost unul din cei dintîi care au descoperit, sub o formă încă imprecisă, existența unei perioade artistice distincte de Renașterea propriu-zisă, dar dotată cu merite pozitive. Totuși, în ce-l privește, el n-a văzut în ea decît continuarea și alterarea vechiului ideal. Pentru Wölfflin, trăsăturile caracteristice ale artei secolului al XVI-lea sînt: trecerea de la stilul sever la stilul pitoresc; părăsirea cultului rafinat al raporturilor; exagerarea efectelor cerute masei și volumului; rolul conferit mișcării liniilor și planurilor prin exagerarea reliefului. El insistă asupra ideii că stilul arhitectural al sfîrșitului secolului al XVI-lea nu este bazat pe expresia unei teorii generale a frumosului și a vieții ca stilul Renașterii — fără a justifica, de altfel, această pretinsă distincție de principiu —, ci pe o experiență dedusă din imitarea empirică a capodoperelor anterioare. El crede că, după Rafael, sentimentul antichității, cu care s-a hrănit Renașterea, nu încetează să slăbească. Astfel

---

ed. a 2-a, 1922) și K. ESCHER (*Barock und Klassicismus*, Leipzig, 1910) sînt interpreții esențiali ai acestei atitudini. A apărut, în sfîrșit, doctrina « constantelor istorice » al cărei profet este Eugenio d'Ors (*Du Baroque*, Paris, 1935) și care a cucerit și pe H. Focillon.

că interpretează în mod curios atitudinea unui Vignola sau a unui Lomazzo, atașați, desigur, de cunoașterea erudită a antichității, dar pentru care trecutul nu ar mai fi lecția vie și puternică ce orientează spiritul și inima. Wölfflin refuză, în general, artei secolului al XVI-lea ceea ce recunoaște celei a generațiilor precedente: valoarea unui document și al unui mod de expresie complet.

Este adevărat că Wölfflin a subliniat că era imposibil să se explice formarea stilurilor numai prin tehnică și că a observat cîteva analogii între evoluția artei de la sfîrșitul secolului și mișcarea generală a gîndirii timpului [21]. Dacă, în epoca în care scria, Contrareforma ar fi fost mai bine cunoscută, este foarte probabil că ar fi nuanțat cu totul altfel judecățile sale. Dar el lucra după Burckhardt și după Michelet, a căror gîndire romantică domină întreg secolul și pentru care relațiile între Renaștere, Reformă și Contrareformă erau obiect de pasiune sau, încă mai rău, de credință doctrinală.

Pînă la urmă, Wölfflin după Burckhardt, printr-o veritabilă scamatorie, vine să lege marile nume de la sfîrșitul secolului, un Tițian, un Veronese, un Tintoretto, de apogeul Renașterii, sub pretext că, în anumite regiuni, acest apogeu s-a manifestat puțin mai tîrziu. Se pleacă de la principiul că ceea ce este frumos aparține vîrstei de aur — de la o judecată de valoare — și se conclude, în general, că secolul al XVI-lea nu există.

Începînd cu Wölfflin, secolul al XVI-lea și Contrareforma și-au luat revanșa. Dar s-a păstrat de la Wölfflin și de la Burckhardt noțiunea de descompunere, supusă unor anumite reguli fixe, a formelor. S-a înlocuit numai o judecată care făcea, din acest fenomen, semnul unei decadențe, o apreciere care acordă barocului valoarea unei arte absolute.

---

[21] Wölfflin a vorbit în special despre afinitățile dintre artă și concepțiile lui Giordano Bruno.

Cei mai recenți istorici ai vieții Formelor admit, într-adevăr, că după ce a atins un anumit grad de perfecțiune, orice stil cunoaște un iremediabil declin, fiind evident că acest declin nu exclude de loc orice valoare plastică. O lege fatală ar prezida, în general, viața civilizațiilor, ea le-ar conduce pe toate, pe același drum, de la copilărie la maturitate apoi la declin; după care o reîntoarcere nu mai puțin fatală ar înlănțui unele într-altele, într-un ciclu neîntrerupt, civilizațiile fără încetare reînnoite, dar toate supuse aceluiași ritm, copiat după cel al vieții omenești. Pornind de aici Eugenio d'Ors ne-a vorbit de baroc ca de o « constantă » a civilizației; iar alții, ca Henri Focillon, ne-au vorbit de un baroc romanic sau gotic, prezentînd strînse analogii stilistice cu declinul helenismului sau cel al Renașterii. În realitate, ne găsim în fața unei idei foarte vechi și care a găsit prima dată formula sa cu totul precisă tocmai în epoca Contrareformei. Spre 1630, un Giuliano Mancini schițează deja o paralelă între viața omului și viața stilurilor: cele patru etape ale vieții omului, « fanciullezza o rozzezza, adolescenza o crescimento, stato o età perfetta, declinazione o morte », sînt indicate de el drept corespunzătoare și ritmului vieții stilurilor [22]. Pe lîngă aceasta, Mancini aplică aceeași teorie faptelor istorice și pune în paralelă nașterea, creșterea, apogeul și declinul lumii moderne. Cu puțin înainte de Mancini, Vasari contribuise cel mai mult la popularizarea ideii unei reînnoiri totale a civilizației, datorate acțiunii personale a florentinilor din Trecento și din Quattrocento. Înainte de Vasari, ideea reîntoarcerii ciclice din viața intelectuală și politică a omenirii se leagă de teoriile acelei *plenitudo temporum* și de anumiți gînditori ai evului mediu [23].

---

[22] G. Mancini este citat de Benedetto Croce în cartea sa *Storia dell' età barocca in Italia*, Bari, 1929, p. 207.

[23] Începînd cu secolul al XIII-lea, Domenico da Prato, strămoș al « Vechilor », exprima ideea că singura speranță de a vedea renăscînd literele antice ar fi apariția unui
475 nou Vergiliu, unui nou Homer. Totul s-a spus, credea

În concluzie, din generaţie în generaţie, oamenii evului mediu s-au legat de ideea Renaşterii atît timp cît o nouă mistică, aceea a progresului, nu fusese descoperită, tocmai de către Renaştere în secolul al XVI-lea. Cu toate acestea, vechea doctrină a reîntoarcerilor nu a dispărut dintr-o dată; şi o vedem trecînd de la teoreticienii secolului al XVI-lea la Vico şi Michelet, pentru a «renaşte» printre noi încă la fiecare douăzeci de ani.

Vechimea unei doctrine nu demonstrează *a priori* falsitatea sa. Iar, recent, ultimul teoretician al vieţii Formelor, Henri Focillon a arătat admirabil cum opera de artă, care obligă la o distincţie netă între formă şi conţinutul său psihologic, constituie punctul de întîlnire momentană a forţelor spirituale şi ale materiei. Din această întîlnire a materiei şi ideii în opera de artă se nasc jocuri de schimburi complexe care determină, oarecum, forma materială, să se semnifice în felul lucrurilor de spirit, şi gîndirea creatoare a artiştilor să se adapteze, în schimb, legilor lumii fizice. De aici, destule interferenţe şi erori de apreciere care se bazează, în definitiv, pe o confuzie — totdeauna aceeaşi — între operele vulgare, în care domină tehnica, şi operele în care domină personalitatea liberă a creatorului [24].

După cum teoriile care vor să facă din arta secolului al XVI-lea reflexul ideilor şi sentimentelor epocii greşesc nefăcînd distincţia între ope-

---

el deja, iar istoria este propria ei replică eternă însăşi. Cf. G. TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo dal XIII al XVI secolo*, Neapole, 1934, p. 262. De-a lungul evului mediu se ajunge astfel pînă la prima formă a noţiunii de Renaştere, cea care pentru un Carol cel Mare consta în visul unei restituiri pe cît posibil mai exacte a trecutului; şi, în ultimă analiză, la cultul imperial al acelei *Renovatio*, el însuşi legat de mitul etern al vîrstei de aur. Cf., asupra acestui punct, Jean Gagé, *Le Templum Urbis et les origines de l'idée de* Renovatio, *Mélanges Cumont*, Bruxelles, 1936.

[24] Cf. Pierre FRANCASTEL, *L'Impressionnisme*, Paris, 1937. Despre cele «două izvoare» ale artei academice şi creatoare, p. 47.

rele care se mărginesc într-adevăr să traducă gustul dominant din sferele mijlocii și lucrările originale care ne informează despre mișcarea de idei a elitelor, totdeauna în avans față de mase, la fel teoriile care vor să explice evoluția artei numai prin considerații formale se înșală nefăcînd distincția între operele de școală în întregime supuse legilor evoluției, și celelalte, cele în care personalitatea unui veritabil artist intervine pentru a crea noi raporturi între formă și materie.

În fapt, operele de artă trebuie să ne permită să alcătuim, pe de o parte, tabloul ideilor medii și, pe de alta, cel al ideilor celor mai înalte ale aceleiași generații. Or, este la fel de imposibil să recunoaștem existența de « constante » istorice între genii aparținînd unor generații diferite și să recunoaștem printre genii contemporane existența « caracterelor dominante ». Cel mai adesea, identificările formale nu sînt decît înșelătoare și superficiale.

Cum am putea pretinde să considerăm pe Michelangelo și Bernini ca interpreți ai aceluiași ideal? Ceea ce îi desparte nu este un secol; iar ceea ce îi apropie nu este decît exterior și cu totul la suprafață. Unul caută, înainte de orice, unitatea dramatică, celălalt risipește senzațiile după capriciul unei voințe decorative; unul vrea expresia individuală, celălalt se face interpretul unei emoții colective. Tehnica lor este, de asemeni, opusă: unul procedează prin mase, iar celălalt prin tușe și efecte de detaliu aproape impresioniste, în orice caz picturale; unul creează o sculptură colorată, iar celălalt o sculptură monumentală. Eugenio d'Ors consideră fereastra mănăstirii portugheze de la Tomar drept « argumentul măciucă » depunînd mărturie în favoarea identității constantei istorice formale a barocului în toate epocile și în toate țările. Apropiați-o de un decor oarecare din secolul al XVII-lea italian, baldachinul sau amvonul Sfîntului Petru, de exemplu. Veți vedea că ceea ce este comun între cele două
 opere este numai un anumit gust al bogăției

sau, dacă vreți, al supraîncărcării. Mai mult, diferă nu numai scara și programul, dar și mai ales spiritul. Decorul italian, baroc, este înainte de orice oratoric, desfășurat; el derivă din retorica clasică. Compoziția din Tomar este o compoziție scolastică, închisă: o « involuție ». În ambele cazuri, este clar că o formă care, la prima vedere, pare să derive aproape numai din meșteșug revelă atît lucruri despre turnura de gîndire a artistului — și, prin aceasta, ale timpului său — cît și despre tradițiile tehnice din care același artist s-a inspirat.

Doctrina constantelor istorice, în virtutea căreia evoluția artelor în Italia, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, ar decurge în principal dintr-o evoluție naturală a formelor și care ar lăsa în planul secund acțiunea mediului istoric este deci la fel de incompletă ca și aceea care pretinde să stabilească un determinism strîmt între evoluția artei și faptele cele mai aparente ale istoriei. După cum a scris Benedetto Croce în legătură cu aceeași epocă, dar considerînd mai mult operele spiritului, noțiunea de « cauză » aplicată operei de artă implică această gravă neînțelegere: nu există cauză, în sensul fizic al termenului, care poate să explice o operă oarecare [25]; există numai « condiții » care sînt atît morale cît și materiale și care lasă întregul loc personalității veritabilului artist creator.

Lăsînd aici studiul înaltelor personalități și al capodoperelor, mă voi strădui, în paginile care urmează, să precizez mai întîi valoarea mărturiei artei mijlocii a timpului.

2. IZVOARELE DE IDEI ALE ARTEI ȘI LITERATURII ÎN TIMPUL CONCILIULUI

Se așteaptă încă lucrarea care ne va da un tablou de ansamblu al secolului al XVI-lea italian. Există lucrări importante asupra literaturii și

[25] Benedetto CROCE, *Storia dell'età barocca* . . ., p. 34.

a religiei. Dar nici un studiu de ansamblu despre relațiile reciproce ale diferitelor activități ale secolului. Mai mult decît atît, cea mai mare parte a lucrărilor existente consideră cele două jumătăți ale secolului ca și cum ar fi total străine una de alta, ca și cînd nu ar fi fost aceiași oameni care, începînd să trăiască în timpul lui Iuliu al II-lea, au apucat Conciliul sau care, născuți sub Conciliu, trăiră, în continuare, într-o atmosferă transformată. Nu ni s-a expus, pînă acum, în ansamblul său, procesul celei mai importante revoluții de idei din istoria italiană după Renaștere. Cum a reacționat armătura intelectuală a Italiei în prezența unei evoluții care a pus în conflict credința și gîndirea sa? Ce abandonuri au fost consimțite sub acțiunea autoritară a cîtorva indivizi? Ce rezistențe au fost eficace?

N-am nici naivitatea nici ambiția de a voi să fixez marile trăsături ale acestui tablou. Examinînd raporturile artei și literaturii în timpul Contrareformei, aș vrea numai să subliniez importanța studiilor care pretind artei să explice marile curente ale gîndirii și, în același timp, să justific anumite afirmații critice conținute în prima parte a acestei expuneri.

Voi arăta, în primul rînd, cum studiul artei dovedește că generația Conciliului de la Trento, și Conciliul însuși, au utilizat forme de gîndire a căror apariție urcă pînă la marea criză de la începutul secolului. Se întrebuințează atunci instrumente puse la punct de generațiile precedente. Se adoptă și se vulgarizează fără să se creeze noi moduri de gîndire, contrar de ceea ce se produce la sfîrșitul secolului pe plan popular cel puțin. Din acest punct de vedere, Conciliul și epoca sa constituie un punct final.

Conciliul și epoca sa sînt, de asemeni, fără îndoială, un punct de plecare pentru diferite curente pe care studiul artelor ne permite să le distingem și să le clasăm. Și sper să arăt mai departe că, într-o mare măsură, reînnoirea sensibilității maselor, departe de a urma intențiilor Părinților, a antrenat secolul pe o cale în întregime diferită

de cea care triumfase în deliberările Conciliului. Dacă se încearcă să se facă un bilanț al activităților artistice care pot să fie considerate drept contemporane deliberărilor Conciliului, și care reflectă, prin urmare, starea de spirit a contemporanilor, se constată existența a două grupuri de opere foarte distincte.

Există, pe de o parte, operele cărora odinioară Reymond le aplica epitetul de austere și, pe de alta, operele — contemporane — în care domină un fel de efuziune mistică.

Printre cele dintîi, trebuie să situăm, cum am remarcat deja, un anumit număr de monumente religioase și, într-o oarecare măsură, de asemeni, marile lucrări civile ale lui Vignola, Palladio și Fontana care, la Roma sau în Vicenza, stabilesc termenii unui stil nobil, savant, clasic. Printre celelalte, trebuie să grupăm, în primul rînd operele lui Barocci, un artist care, în secolele XVI și XVII, a cunoscut o vogă extraordinară și care, astăzi, cunoaște, din contră, o uitare la fel de nedreaptă, căci el face, pe un anumit plan, legătura între Michelangelo, Correggio și Bernini.

Opera unui Tintoretto, care nu are nici un raport de măsură cu cea a lui Barocci, se apropie de a lui pe planul sensibilității, avînd în plus nu numai geniu ci și frămîntarea gîndirii. De altfel, Palladio este adesea la jumătate de drum între stilul nobil, despuiat, clasic, și stilul înflorit [26]. Artiștii

[26] Doctrina care vrea să recunoască existența unei perioade austere în arta anilor în care s-a ținut Conciliul (1545—1563) neglijează cronologia și izolează, în același timp, cum am explicat, foarte artificial fenomenele romane de cele ale altor regiuni ale peninsulei. Aici, amintesc numai că biserica lui Isus, în 1568, este posterioară închiderii Conciliului și că este o operă de bătrînețe a lui Vignola născut în 1507, zece ani după încheierea Conciliului; că Vignola, care locuiește de la 1544 la 1550 la Bologna, apoi, de la 1550, pînă la moarte, la Roma, între 1550 și 1565 — adică pe timpul duratei Conciliului — colaborează la palatul Farnese și realizează vilele sale, în primul rînd Caprarola, care cu greu pot să treacă drept mărturii ale unui gust sobru. Cît privește pe Palladio, născut de asemeni spre 1507 și mort în 1580, el este con-

cu adevărat mari nu sînt simpli. Ei nu sînt decît reflexe. Fără a reveni la noţiunea « caracterelor dominante » sau a « constantelor » istorice, adică la reducerea artificială a unei epoci la unitate, se cuvine să afirmăm legitimitatea unei metode care înţelege să urmărească, independent de cunoaşterea pe cît posibil mai complexă şi mai nuanţată a talentelor individuale, studiul sistematic al variatelor « curente » care, într-o aceeaşi

---

temporan al lui Vignola; cam între anii 1544—1550 el se găseşte la Roma, apoi lucrează în Vicenza: altfel spus, înflorirea stilului său, în care se dezvoltă o etapă decisivă a barocului, este exact contemporană întrunirilor Conciliului. Dacă se spune aşadar, că spiritul Conciliului animă pe artişti imediat după încheierea sa, adică în momentul în care se afirmă poziţia sa spirituală, se ajunge să se situeze etapa austeră spre 1575—1580, adică să fie făcută contemporană cu dezvoltarea presupusă a barocului. Oricare ar fi punctul de vedere în care ne situăm, se ajunge totdeauna la noţiunea paralelismului, iar nu la cea a succesiunii a două mari curente, cel monumental şi cel decorativ, ale arhitecturii.

Nu trebuie să pierdem din vedere, de altfel, că marii pictori de la jumătatea secolului sînt Tiţian, Veronese şi Tintoretto. În 1546, Tiţian vine la Roma, chemat de papa Paul al III-lea şi de familia Farnese, aşteptînd să meargă la Carol Quintul; această epocă a vieţii sale corespunde celei mai mari somptuozităţi şi celei mai mari străluciri a stilului său. Veronese (1528—1588) este, la rîndul său în plină activitate între 1550 şi 1580. În fine, Tintoretto (1518—1594) este de asemeni la apogeul geniului său deja înainte de 1573, dată la care reuşeşte să intre în palatul Dogilor împotriva rezistenţei lui Tiţian. Este adevărat că Barocci (1528—1612) dă operele cele mai caracteristice după 1579, (*Madona del Popolo* din Arezzo) sub influenţa directă a iezuiţilor . Dar, încă o dată, se constată astfel mai degrabă apariţia tardivă a curentelor direct inspirate de noua Biserică decît aşa-zisul paralelism pe care se întemeiază doctrina celor două etape. Cum se va vedea, am apropiat pe Barocci de Correggio, mort tînăr în 1534, adică în afara perioadei care ne interesează: continuitatea artei care duce de la Correggio la Barocci subliniază cu elocvenţă existenţa unor curente anterioare evoluţiei Bisericii, şi faptul că, numai după separarea Conciliului, clericii încearcă să utilizeze formele diverse ale artei. La rigoare, se poate vorbi atunci de un conflict Escorial-Baroc, nu de un conflict roman; în orice caz, de un conflict între doctrinari şi oportunişti, nu despre o epocă ce urmează unei alte epoci.

epocă, apropie, pe planuri bine definite, artiști de anvergură și de merit foarte divers.
În general, se poate spune că marile curente care antrenează arta italiană în jurul anilor 1560—1580 sînt, unul curentul sentimental și mistic; celălalt, curentul doctrinar și umanist. Și se poate spune că ele domină, în egală măsură, literatura contemporană — ca și dezbaterile teologice pasionate ale Conciliului.
Dar, nici în ceea ce privește curentul mistic și sentimental, nici în ceea ce privește curentul intelectual și umanist, nu este posibilă nici o îndoială: ele sînt, și unul și altul, anterioare, și cu mult, Conciliului. Ele au format oamenii din această generație, dar nu au fost elaborate de ea. În această privință arta furnizează o dovadă cu totul elocventă.
Asupra existenței curentului mistic nu este posibilă nici o discuție. E mult timp de cînd Pevsner a furnizat dovada acestui lucru. Criticînd teza susținută de Weisbach, care vede în religia sensibilă un produs al Conciliului de la Trento, și reluînd fapte stabilite de unii istorici ai Bisericii ca Pastor, el subliniază că forma particulară pe care o ia sensibilitatea creștină spre sfîrșitul secolului al XVI-lea este consecința directă nu a unei noi mistici ci a unei atitutidini atît practice cît și teoretice ale cărei prime simptome se văd apărînd o dată cu primii ani ai secolului.
Congregația Iubirii Divine, această « frăție » formată de un grup de preoți care reunesc cîțiva credincioși într-un spirit de apostolat practic, dar bazat pe virtutea rugăciunii și puterea credinței, se întemeiază în 1517. Există aici ca un fel de promisiune a Oratoriului de la Vallicella, primul efort pentru a împăca o necesitate de luare în posesiune cvasi personală a divinității cu o dorință de acțiune asupra mulțimilor, o stare de spirit care fără îndoială se apropie mai degrabă de stilul lui Barocci decît de cel al Madonei Sixtine, în care se exprimă o viziune a lui Dumnezeu mult mai orgolioasă și abstractă.
În 1522, Paolo Giustiniani reformează ordinul

Camaldulilor [27] în 1524, Gaëtan Thiene, în regiunea Vicenzei, și Pietro Caraffa, viitorul Paul al IV-lea, din Roma, creează ordinul Teatinilor. Reforma sau instituirea unui mare număr de ordine, Capucini (1525), Barnabiți (1530), Somaști (1537), pentru a nu cita decît pe cele mai cunoscute, se succed rapid înainte de Iezuiți care sînt instituiți în 1534.

Evident, se poate considera că misticismul deviat spre acțiune populară este, în mod cu totul general, unul din aspectele permanente ale religiei și civilizației italiene. Strămoșii îndepărtați ai lui Thiene și Caraffa, ca și cei ai lui Loyola și Filippo Neri sînt Savonarola și Joachim de Flora. Cu toate acestea, există aici mai mult decît o înrudire generală și superficială. Devenit Paul al IV-lea, Pietro Caraffa, fondatorul primului Oratoriu, îi va utiliza pe larg pe Iezuiți pentru a face să reușească o politică ce va fi marcată de o fermă voință de echilibru între aspirațiile supranaturale ale Bisericii și prudența unui păstor de oameni. În același fel, sfîntul Ignațiu se va arăta totodată autor al *Exercițiilor spirituale* și inspirator al lui *Ratio studiorum*. Fie că e vorba de prudență și de compromis sau de aspirații mistice, aceeași atmosferă domnește în colocviile ordinului Iubirii Divine și la Vallicella, orientată definitiv de sfîntul Ignațiu, spre 1545 [28]. Modurile sensibilității religioase ale anilor 1580 nu se leagă de învățăturile Bisericii de la Trento decît în măsura în care acțiunea Conciliului se identifică cu curentul mistic și apostolic născut în primii ani ai secolului.

Același lucru se poate spune și în ceea ce privește artele. Correggio este cel care-l explică pe Barocci,

---

[27] Călugări din ordinul sfîntului Romuald (n. tr.).

[28] Despre influența exercitată de sfîntul Ignațiu și de Iezuiți asupra lui Filippo Neri, cf. PONELLE și BORDET, *Saint Philippe Néri et la Société romaine de son temps*, 1515—1595, Paris, 1928.

mare interpret al sensibilității populare spre 1565, la îndemnul Prea Cucernicilor Părinți [29].
Soarta lui Correggio, mai mult încă decît cea a lui Barocci, merita un studiu dezvoltat. Secolele al XVII-lea și al XVIII-lea n-au jurat decît pe el. Generațiile următoare i-au întors spatele. Mai ales, s-au prețuit în mod succesiv la acest artist lucruri foarte opuse. Există în Correggio și un strămoș al academismului și un precursor al sensibilității vaporoase a secolului al XVIII-lea. Conform operelor sale, nu numai calitatea tablourilor dar și tendințele adînci ale artei sale sînt foarte inegale.
Cînd, în 1664, Girardon este trimis la Roma pentru a studia aici antichitatea înainte de a aborda execuția celebrului său grup *Apolo servit de Nimfe*, el primește din mîna lui Colbert o instrucțiune, semnată de Perrault, care îi fixează un itinerar de-a lungul Franței și Italiei. Acest itinerar ne dă lista capodoperelor clasate după opinia epocii clasice prin excelență. Or, la loc de frunte se găsește aici Correggio ale cărui mari ansambluri Girardon primește ordinul să le examineze. Un secol mai tîrziu, totuși, în momentul luptei mari între clasici și pictorii sensibilității, Correggio figurează în primul rînd al artiștilor invocați contra clasicismului tradițional de către novatori. El inspiră stilul poetic al unui Fragonard, după cum, în viitor, pe cel al unui Prud'hon.
Nu este vorba de o diferență de apreciere, ci de luarea în considerare a unor opere diferite. În primul caz, se consideră că Correggio se identifică cu marile sale compoziții decorative; în

[29] Despre Correggio, cf. Gorrado RICCI, *Corrège*, Paris, 1930. Joseph STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio*, Viena, 1898, a văzut rolul de inițiator al lui Correggio, dar a rămas credincios tradiției de apologie cu orice preț. Despre Barocci, cf. A SCHMARSOV, *Federico Barocci*, Leipzig, 1909; F. DI PIETRO, *Studi i notizie su Federico Barocci*, Florența, 1913; Gabriel ROUCHES, *Federigo Baroccio*, în *Studii italiene*, 1935, pp. 21—30.

cel de al doilea, tablourile sale şi mai ales desenele sînt considerate ca adevăratele dovezi ale gustului său. Dar, în ambele domenii, Correggio face în aceeaşi măsură figură de precursor.

Acest artist încă puţin cunoscut anunţă atît pe Carracci sau Le Brun cît şi pe Prud'hon. În particular, studiul detaliului marilor sale compoziţii de la Parma dezvăluie în el un înaintaş direct al maeştrilor şcolii romane din secolul al XVII-lea. Întreaga imagistică din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea îşi are izvorul direct în Correggio. El este precursorul îndepărtat al întregii serii de obiecte de pietate a Contrareformei care nu se mărgineşte la pînzele descrise de Mâle ci cuprinde, pe deasupra, nenumărate bucăţi de sculptură a căror savoare populară este cu totul superioară celei a picturilor contemporane. Ceea ce este savuros, pitoresc, romanesc şi, pentru a spune totul, deja rococo în arta secolului al XVII-lea, atît franceză cît şi italiană, se găseşte în Correggio. Şi, în mod firesc, de asemeni, tot ceea ce este, începînd cu secolul al XVI-lea, vaporos în arta unui Barocci, strămoş al tuturor celor care reprezintă curentul sentimental sau sensibil în artă şi în religie în secolele baroce şi clasice.

Fie că e vorba de aspectul vaporos şi poetic sau de aspectul decorativ, monumental, dogmatic al artei lui Correggio, stilul său, mai ales, se leagă, în esenţă, de spiritul de contemplaţie şi acţiune sensibilă asupra maselor care constituie primul curent, curentul mistic, al întregului secol al XVI-lea. Este cît se poate de clar că acest curent este o sursă de idei comune religiei, artei, imagisticii spre sfîrşitul secolului al XVI-lea, dar că nu este de loc o consecinţă a întrunirii Conciliului, fructul gîndirii şi sentimentelor care au putut să fie trezite atît în elite cît şi în mase prin disputele Părinţilor. Este, din contră, una din sursele din care a provenit Conciliul.

Mai delicată este problema originii, caracterelor şi semnificaţiei curentului umanist care se exprimă,
 în acelaşi timp cu curentul mistic-popular, în

operele sfîrşitului de secol. În ce măsură Conciliul accentuează sau determină o nevoie generală de a codifica, de a reglementa şi de a mecaniza lucrurile spiritului? În ce măsură provine această nevoie dintr-un ideal vechi? Este, fără îndoială, problema cea mai importantă care se poate aborda atunci cînd vrem să încercăm să ştim dacă a existat sau nu, spre mijlocul secolului, sub influenţa Conciliului, o evoluţie bruscă, o ruptură în gîndirea oamenilor.

Am fi ingraţi dacă n-am omagia lucrările lui G. Toffanin [30]. Lectura operelor sale este cea care ne-a permis să punem problema în întreaga sa amploare. Sîntem convinşi că, dacă oameni ca d-l Mâle sau ca Reymond ar fi acordat istoricilor literaturii o atenţie suficientă, n-ar fi lansat niciodată ideea unei arte a Conciliului de la Trento în sensul strict al cuvîntului aşa cum au înţeles-o ei. În general, de altfel, istoria umanismului, scrisă de d-l Toffanin, este o sursă de idei încă noi pentru cei care studiază originile italiene ale clasicismului francez. După care, este fără îndoială legitim să se discute în mod obiectiv anumite aspecte ale tezei sale.

O vom rezuma, mai întîi, pe scurt. Pentru d-l Toffanin, pe lîngă reuniunea Conciliului, un fapt domină întreg secolul al XVI-lea: răspîndirea *Poeticii* lui Aristotel. Atunci s-ar sfîrşi Renaşterea. Unei epoci pasionate de antichitate i-ar urma o epocă ce ar înlocui spiritul de emulaţie printr-o dorinţă de comprehensiune şi imitare formală a operelor şi a regulilor. După Toffanin, oamenii generaţiilor precedente ar fi manifestat, cu toată admiraţia lor, un fel de independenţă faţă de antichitate în ceea ce priveşte structura operelor lor. Ei n-ar fi demontat mecanismul de expresie al celor vechi, pentru a afla secretul artei. De acum, din contră, studiul Antichităţii va deveni exclusiv cel al formelor fixe sau chiar al formulelor celor vechi. În special *Poetica* va deveni

[30] Giuseppe TOFFANIN, *Il Cinquecento* ... şi *Storia dell'Umanesimo*, citate deja.

manualul literaţilor şi poeţilor. Toffanin numeşte această epocă drept aceea a unui « nou umanism », apărut pentru a distruge umanismul.
Trebuie să recunoaştem că în secolul al XVI-lea, în literatura italiană, operele de imitaţie ocupă un loc considerabil — cel puţin în măsura în care se consideră ca esenţială abundenta operă a unui Trissino, Rucellai, Alamanni, Sperone Speroni, Robortello şi Scaliger, şi fără a uita că Ariosto şi Tasso rămîn totuşi adevăraţii interpreţi ai geniului naţional [31]. Nu se cuvine să judec eu locul real ocupat în secolul lor de scriitorii al căror rol l-a studiat Toffanin, dar el a fost important, în orice caz, chiar dacă nu l-am aprecia decît prin amploarea influenţei lor asupra clasicismului francez. Şi trebuie să recunoaştem că există un strîns acord între această tendinţă dogmatică şi metodică a literaturii şi anumite aspecte ale mişcării artistice şi religioase ale Contrareformei: aceeaşi dorinţă de reguli, de disciplină; acelaşi ideal de măiestrie în inspiraţie.
Una din părţile cele mai interesante ale cărţii lui Toffanin este cea în care se arată cum Iezuiţii au ajuns să fie propagatorii lui Aristotel în numele latinităţii — adică al umanismului în opoziţie cu barbarii, adică anti-romanii, ereticii, « modernii » — în ciuda a tot ceea ce în Aristotel se găseşte în mod virtual de raţionalist şi de anti-creştin. Mulţumită lui se vede clar cum Iezuiţii au fost antrenaţi să împingă secolul pe calea compromisurilor, pe cea a « divertismentelor » pentru ce, după ce preferaseră pastorala, au sfîrşit prin a adopta tragedia; cum un uimitor joc de speculaţiuni subtile le-a permis să canalizeze literatura şi teatrul pentru cea mai mare glorie a lui Dumnezeu. Este clar că se găsesc la Toffanin şi elemente importante pentru interpretarea operelor de artă. Originea academismului pictorilor Carracci, aspectul moralizator al iconografiei, locul făcut pastoralei ca şi mitologiei: toate

[31] Se vor găsi chiar la d-l Toffanin corectările necesare în această privinţă, mai ales în ceea ce priveşte pe Tasso.

acestea se explică printr-o stare de spirit metodică analogă celei care, în domeniul religios, provoacă reuniunea Conciliului sau, în domeniul literar, noul umanism.

Punctul delicat nu e paralelismul între diversele manifestări intelectuale şi religioase ale acestei epoci, ci raportul cauză—efect. Ne referim la voga *Poeticii* ca şi la întrunirea conciliului care pot fi considerate cauză sau efect.

Faptele citate de Toffanin sînt indiscutabile. Răspîndirea, spre 1540, a *Poeticii* lui Aristotel coincide cu o evoluţie foarte netă în felul în care literaţii se adresează şi interpretează modelele antichităţii. Dar atenţia acordată astfel *Poeticii* a fost oare efectul, dacă nu al hazardului, cel puţin al iniţiativei personale a unor editori şi a primilor comentatori — cîţiva mediocri academicieni de provincie — sau tocmai din contră, efectul unei mişcări de idei suficient de răspîndite şi vulgarizate pentru a fi atins, în toate domeniile, chiar şi oamenii de planul al doilea?

Nu este nici o îndoială că, asemeni curentului mistic, curentul dogmatic fusese pregătit în artă ca şi în religie prin munca înceată a generaţiilor. Ceea ce s-a denumit drept curent auster în arhitectură, stilul bisericii Santa Maria degli Angeli şi al lui Vignola, este, dacă ne gîndim bine, produsul unei concepţii dogmatice şi antichizante care corespunde în artă la ceea ce opera Conciliului reprezintă în domeniul religios. În ambele cazuri, nu se leapădă tradiţia. Departe de aceasta. Arta lui Vignola este pregătită în mod direct de cea a lui Bramante; el nu se desprinde de curentul care urcă la Brunelleschi şi la epoca primei Renaşteri. Bramante, care vine la Roma de la Milano, este intermediarul între Renaşterea florentină şi Renaşterea romană. Nu Vignola este cel care deschide calea cunoaşterii erudite a antichităţii, ci un Serlio şi un Sansovino, a căror activitate este anterioară reuniunii Conciliului.

Progresul spiritului ştiinţific în domeniul arhitecturii nu este de loc un fenomen local, nu numai

italian, ci internațional. Nu este necesar să insistăm pe larg asupra răspîndirii ideilor lui Serlio în Franța sub domnia lui Francisc I: construcția, începînd din 1547, a Luvrului lui Lescot este dovada absolută a succesului doctrinelor noi, corespunzînd unei schimbări generale a atitudinii intelectuale în toate țările. Se mai poate cita cazul lui Philibert Delorme și cel al lui Jean Goujon, preocupați, unul la Roma și celălalt în Franța, de cunoașterea erudită și dogmatică a operelor antichității. Dogmatismul este trăsătura comună a tuturor activităților celor care intră în vîrsta maturității spre anii 1530: Conciliul, descoperirea *Poeticii* și clasicismul estetic sînt mărturii parelele, iar nu succesive.

Spiritul de cercetare și de studiu științific este una din moștenirile pe care această generație a primit-o, în toate domeniile, de la oamenii generațiilor precedente. Opera lui nu este nici în arhitectură nici în teologie, cu atît mai puțin în literatură. Ceea ce apare la mijlocul secolului al XVI-lea nu este descoperirea unei metode; este vulgarizarea ei.

În ceea ce privește teologia, este suficient să amintim că părintele raționalismului biblic și filologic este Erasmus; că însuși Erasmus datorează mult lui Lorenzo Valla; că, de la începutul secolului al XVI-lea, universitatea din Alcala tipărea o Biblie poliglotă [32]; că un Nicolas de Cusa (1401—1464) concepuse deja, în secolul al XV-lea, posibilitatea unei filozofii distincte de teologie și că cardinalul de Brixen fusese deja impresionat de locul pe care îl ocupa metoda în opera lui Platon [33]. Dacă traducerea și comentariul *Poe-*

[32] Despre rolul Spaniei și în particular al lui Cisneros, fondator la universității din Alcala, în difuzarea în Europa a metodei filologice a lui Erasmus, cf. Marcel BATAILLON, *Erasme et L'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI-e siècle*, Paris, 1937.

[33] Despre Nicolas de Cusa, cf. în afara tezei lui E. VANSTEENBERGHE, *Le Cardinal Nicolas de Cuse, son action, sa pensée*, Lille, 1920, TOFFANIN, *Storia dell' Umanesimo . . .*, pp. 273 s. u. și Emile BREHIER, *Histoire de la Philosophie*, Tom I, fasc. 3, 1928, pp. 745 s. u.

ticii marchează, spre mijlocul secolului al XVI-lea, momentul în care, în domeniul creației literare, se degajă spiritul nou al umanismului, prin aceasta nu se face decît să se sesizeze o etapă din vulgarizarea unei atitudini ale cărei origini urcă pînă la aristotelismul semiortodox al secolului al XIII-lea.

La fel, în domeniul artelor, trebuie să considerăm nu numai că grija unei cunoașteri erudite și raționale a antichității nu apare cu Vignola și Palladio, dar că întreg academismul se află în germene la Rafael și că, mai mult, cel mai mare exemplu de dezvoltare a spiritului științific este dat de Leonardo.

În toate domeniile, oamenii de la jumătatea secolului regularizează forme de artă sau de gîndire care au rădăcini adînci în trecut. Generația cea mare este a lui Leonardo, Erasmus, Bramante. Nu există, în jurul lui 1550, hiat nici în ideal, nici în metodă. Se poate spune numai că, la un moment dat, ceea ce era interzis, aventuros, devine normal. Asistăm, pe de o parte, la un fel de întărire, de punere în formule, ale îndrăznelilor epocii precedente. Ca urmare, apare o diferențiere foarte netă între curentul teoretic și critic — reprezentat în special de academismul lui Vignola — și curentul fantezist, ornamental, baroc — reprezentat de primele urme ale stilului înflorit care anunță barocul. Cele două curente, auster și înflorit, sînt contemporane; ele constituie cele două fețe ale unei aceleiași medalii. Ele se nasc din disocierea unei tradiții unice, prin fenomenul cu totul analog celui care a făcut ca, din Contrareformă, să apară în mod simultan sfînta Tereza și *Ratio studiorum*.

Mișcarea paralelă a ideilor în domeniul artei și al teologiei permite să se definească forțele vii ale unei epoci și să se indice că ceea ce uneori s-a crezut că se poate considera drept produsul unui impuls dat de Conciliu atestă, din contră, originea anterioară și comună a tuturor acestor fenomene.

Pentru a fi complet, se cuvine să adăugăm că arta furnizează, de asemeni, mărturii negative care nu trebuie neglijate.

Aşa se face că dispariţia sau, cel puţin, eclipsa platonismului este o trăsătură remarcabilă a evoluţiei artei italiene în secolul al XVI-lea. Într-adevăr, în primii ani ai lui Cinquecento, platonismul inspiră cîteva din operele cele mai frumoase. Rafael, în particular, este dovada caracterului încă viu al fenomenului care nu se poate numi o doctrină dar care ilustrează mai degrabă o atitudine intelectuală şi morală.

S-a comentat adesea, în acest sens, Madona Sixtină. Platonismul lui Rafael ar merita un studiu mai întins. El se manifestă în diferite moduri. În particular, în concepţia « Stanze »-lor. Şi asupra acestui punct, o apropiere între istoria artei şi cea a literaturii rămîne fecundă. Desigur, nu este abandonat Platon, care este inspiratorul atît al studiului, de acum mai ascuţit, al sufletului omenesc cît şi al doctrinei, de acum depăşite, a spiritualismului şi a acelei *plenitudo temporum*. Ceea ce a fost viu atacat la începutul secolului al XVI-lea este mai mult un platonism ciceronian, triumfător în Quattrocento, decît platonismul etern [34].

Este incontestabil că o anumită formă de gîndire, o anumită atitudine spirituală bazată pe interpretarea seculară a lui Platon se şterge destul de repede. Rafael moare tînăr şi el este de neînţeles la zece ani numai după moarte. Ceea ce se mai exprimă prin opera sa este concepţia unităţii absolute a gîndirii oamenilor: *Disputa Sfintei Împărtăşanii* sau *Şcoala din Atena* sînt comentariul plastic al tratatelor umaniştilor care, după Petrarca şi Marsilio Ficino, afirmă, de-a lungul

[34] Pentru tot ceea ce se raportează la problema *plenitudo temporum* şi a celor două adevăruri, lectura lui TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo* este indispensabilă. Ea îmbogăţeşte atît cunoştinţa noastră despre mediul artistic contemporan lui Rafael cît şi studiul originilor raţionalismului clasic în timpul evului mediu.

secolelor, identitatea gîndirii şi a tot ceea ce există în univers. Aici se găseşte ultimul comentar şi suma doctrinei celor două adevăruri, adevărul fizic şi adevărul spiritual, considerate drept cele două aspecte, inseparabile şi complementare, ale revelaţiei divine. Unitate a lumii în timp, unitate a oamenilor în istorie, din această credinţă se inspiră capodoperele de la Vatican sau de la Dresda. Şi ea este cea care va dispare în cîţiva ani din spiritul oamenilor, sub influenţa criticii filologice. Încă pe cînd Rafael îşi pictează frescele, se pune în cauză, la Rotterdam sau la Alcala, revelaţia literală şi absolută care se bazează pe intangibilitatea Bibliei. Marele pictor de la sfîrşitul secolului, Tintoretto, dă strălucire răvăşirii intelectuale adusă de munca savanţilor în sufletul celor care, asemeni artiştilor, fără să fie la curent cu conflictele ştiinţei, sînt ecoul stărilor sufleteşti dominante în epoca lor. Roma eternă şi unică a dispărut pentru a face loc unei Rome cuceritoare, rînd pe rînd ameninţătoare sau persuasivă, după împrejurări.

Gîndirea lui Platon este atît de întinsă încît ea înglobează totuşi cea mai mare parte a noilor doctrine ca şi pe cele vechi, astfel că el nu este combătut în mod direct. Cu toate acestea, oamenii din acel timp s-au numit pe sine mai cu plăcere mistici sau aristotelicieni sau averroişti sau stoici. Numai cîteva mici grupuri de sociologi şi de jurişti se recomandă de la Platon fără a face şcoală [35]. Ei se depărtează atît de Contrareforma autoritară cît şi de tradiţie; ei visează o filozofie pur speculativă, fără intervenţia nici a graţiei nici a autorităţii; ei aşteaptă totul de la raţiune şi de la o revelaţie individuală; ei merg spre panteism

[35] Nu este just să se aplice fără distincţie tuturor acestor oameni epitetul de secundari. Un Jean Bodin este important; el a apărut unora ca un precursor al teoreticienilor dreptului natural. Dar el depăşeşte cadrele epocii sale. Nu ne referim aici decît la mişcările care s-au răspîndit în secol. Cf. R. CHAUVIRE, *Baudin auteur de la République*, Paris, 1914.

sau spre un raţionalism care nu este încă la îndemîna vulgului.
Pînă la urmă se poate spune, în ansamblu, că secolul este platonician aşa cum este creştin. Acestea sînt tendinţe mai generale încă decît misticismul sau aristotelismul său; dar, fondul comun al oamenilor este cel care îi caracterizează inspirînd şi opunînd acţiunile sau operele lor.
Oamenii din secolul al XVI-lea au avut conştiinţa că se alătură unui anumit număr de ideologii. Ei au luptat pentru ele şi astfel s-au afirmat. De altfel, printre artişti, ca în toate categoriile de indivizi, cîţiva sînt interpreţi de curente mai mult sau mai puţin generale. Unii sînt inspiraţi de sentimente populare, alţii de rafinamente ale gîndirii. Astfel că se cuvine să nu-i situăm niciodată pe acelaşi plan, cum s-a avut uneori prea mult tendinţa să se facă. Desigur, toţi merită atenţia, dar se falsifică toate perspectivele dacă se pun pe acelaşi plan, cum face de exemplu E. Mâle, lucrările unui Le Sueur, cele ale unui Crespi şi cele ale unui Rubens. Prin forţa lucrurilor, se ajunge să se elimine din istorie un Rembrandt sau un Tintoretto.

După istoricii filozofiei, discipolii lui Platon — al lui Platon cel tradiţional al lui *plenitudo temporum* — şi cei ai lui Aristotel al «noului umanism», nu s-ar afla singuri faţă în faţă în momentul decisiv în care se formează gîndirea modernă. În prezenţa unor adepţi care respectă mai mult sau mai puţin strict cele două culte, s-ar vedea revenind, într-un mod destul de senzaţional, în cercul gînditorilor discipolii lui Arhimede, observatorii [36].

---

[36] Emile BREHIER, *Histoire de la Philosophie*, 1928—1938, tom I, fasc. 3, pp. 743 ş. u. Asupra mişcării raţionaliste şi libertine din secolul al XVI-lea, cf. de asemeni teza lui J. Roger CHARBONNEL, *La pensée italienne au XVI-e siècle et le courant libertin*, Paris, 1919, lucrare documentată dar, din nefericire, destul de confuză, autorul neabordînd hotărît istoria ideilor.

Este sigur că, în acest domeniu, ne găsim în prezența cîtorva din cele mai puternice personalități ale epocii și că, o dată cu ele, apare tipul cu adevărat nou al filozofului, foarte de temut oficialilor care nu s-au înșelat, de altfel, în această privință. Lăsînd aici problema de a ști în ce măsură un Galileu sau un Campanella inovează față de un Bacon din punct de vedere al metodei intelectuale, pînă la ce punct este el mai aproape de un Bayle sau un d'Alembert, ne vom mărgini să examinăm aici problema din punct de vedere artistic.

Există oare în arte, spre mijlocul secolului, un curent care dovedește importanța luată de realism, adică de studiul obiectiv al naturii, în mod independent de orice intenție sau gînd ascuns apologetic? Iar acest curent posedă oare un caracter de noutate absolută? Este imposibil să se trateze aici, în general, problema realismului în arta secolului al XVI-lea. Pe terenul italian și pur roman pe care înțeleg să rămîn, se cuvine să notăm cîteva fapte izbitoare.

Desigur, Quattrocento a precedat secolul al XVI-lea pe calea realismului. De-a lungul întregului ev mediu, arta a fost refugiul observației despovărate de prejudecată. Vorbind despre artiști, în nici un caz nu poate fi vorba de o nouă atitudine luată de oameni a căror existență se consumă observînd și reproducînd natura într-un fel iluzionist, dacă nu totdeauna fidel. Cu toate acestea, către această epocă se produce, cel mai adesea în afara Romei, marea evoluție care va face să iasă din cadrul devorant al artei religioase formele particulare ale artei moderne.

Chiar la Roma, se vede manifestîndu-se, în două feluri, forța puternică a noului curent, în mod direct în conflict cu doctrina și acțiunea Bisericii. În primul rînd, în importanța considerabilă luată de artă — în particular de arhitectura — profană; apoi, în importanța pe care o ia în domeniul picturii aventura lui Caravaggio. Ceea ce este nou, evident, nu este că arhitectura construiește palate: o întreagă parte a activității

creatoare a oamenilor din Quattrocento a fost consacrată acestui scop. Noul fenomen este că, de acum, Biserica însăşi caută să atingă mulţimile în afara bisericii. Cea dintîi grijă a papilor din timpul Contrareformei a fost, într-adevăr, să amenajeze şi să înalţe Roma [37]. Proiectele lui Michelangelo pentru Capitoliu anunţă, încă din 1545, imensa operă de urbanism îndeplinită de Suveranii Pontifi în ultima parte a secolului. În această privinţă s-ar putea vorbi aici, în fine, de o iniţiativă luată de generaţia Conciliului? În orice caz, este un fapt remarcabil această voinţă nouă a clericilor de a urma omul în toate activităţile vieţii sale zilnice pentru a-l readuce mai mult sau mai puţin insensibil şi irezistibil la Biserică.

Cel de al doilea fapt priveşte domeniul iconografiei. Am încercat să comentez în altă parte aventura lui Caravaggio [38]. Cred să fi dovedit că îndrăznelile naturaliste ale acestui pictor erau destul de modeste şi că nu era vorba încă decît de un nou sistem de convenţii de atelier, în timp ce, în domeniul propriu al iconografiei, artistul nu făcuse decît să reînnoiască încercarea oamenilor din evul mediu de a recunoaşte în episoade ale vieţii curente evenimente ale legendei creştine. Oricare ar fi măsura reală a originalităţii lui Caravaggio, este sigur că aventura sa se plasează la limita extremă a secolului al XVI-lea, într-o atmosferă care nu mai este aceea a Conciliului.

Fie că este vorba de realismul iconografic al lui Caravaggio sau de laicizarea arhitecturii romane, ne aflăm în prezenţa unui nou mediu. Se pun noi probleme: este vorba, mai ales, de a şti dacă artiştii, a căror independenţă este dovedită

---

[37] Pierre LAVEDAN, *Histoire de l'Urbanisme*, t. II, *La Renaissance et les Temps Modernes*, Paris, 1941, pp. 35–199.

[38] Pierre FRANCASTEL, *Le réalisme de Caravage* în Gazette des Beaux-Arts, 1938.

din supraabundență în timpul Conciliului, nu au fost, după aceea, orientați mai mult de biserică. Din faptul că, la mijlocul secolului al XVI-lea, sursele ideilor artei și ale religiei se confundă, nu s-ar putea formula concluzia existenței unei legi absolute. Pevsner, care a văzut bine că un anumit manierism era în arte ca un reflex al spiritului Conciliului, a făcut numai greșeala să întindă această noțiune pe o perioadă prea lungă. Teza sa se pretează la discuții pentru faptul că el vrea să facă să intre într-o definiție unică nu numai întreaga artă academică a mijlocului de secol, dar și stilul anilor 1580, arta lui Tintoretto și cea a lui El Greco. Fie că e numită manierism sau cu un cu totul alt nume, arta de la sfîrșitul secolului provine dintr-o atmosferă în întregime diferită de cea care domnește în momentul reuniunilor Conciliului.

Din faptul că, la un moment dat, arta se inspiră din aceleași surse de idei ca și religia, nu urmează, în mod necesar, că, în nici o epocă, ea nu s-a putut găsi sub dependența mai mult sau mai puțin directă a acesteia. Nu există nici un motiv să se atribuie *a priori* o unitate intelectuală sau artistică absolută celei de a doua jumătăți a secolului din singurul fapt că Conciliul de la Trento s-a reunit și a pretins să determine modalitățile sensibilității religioase pentru viitor. Dar nu există nici un motiv pentru a îndepărta cu totul ipoteza relațiilor strînse între artă și credință.

Totuși, în fapt, nici biserica și nici credința creștină nu au orientat arta în ajunul Conciliului. Dar este necesară o nouă demonstrație. Acțiunea Bisericii însăși s-a găsit angajată pe o cale cu totul opusă tendinței care triumfase mai întîi printre clerici, artiști și literați, ca urmare a acțiunii exercitate nu de intelectuali ci de mase — spre care clericii au trebuit să se întoarcă atunci cînd a fost vorba să cîștige și să impună noul catolicism. Cu totul invers de ceea ce a susținut Mâle, mulțimea este cea care a impus atunci Bisericii modalitățile sensibilității sale.

3. ARTĂ, UMANISM ŞI RELIGIE DUPĂ CONCILIUL DE LA TRENTO

Generaţia care a precedat Conciliul este generaţia de la sfîrşitul secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea. Este cea a lui Rafael, Bramante, Baldassare Castiglione, Iuliu al II-lea şi Leon al X-lea, ultima a oamenilor Renaşterii. Ea nu ignoră contradicţia care există între creştinism şi păginism, dar nu vede aici izvorul unui conflict sfîşietor. Ea pune pe primul plan ideea Frumosului care îi furnizează împăcarea. Ea rămîne credincioasă platonismului ciceronian, acelei *plenitudo temporum* şi celor două Adevăruri. Conflictele se pregătesc în afară de Roma, în Florenţa lui Botticelli. La Roma chiar, operele caracteristice sînt « Stanze »-le şi madonele lui Rafael, care părăseşte braţele iubitei sale pentru a picta *Disputa Sfintei Taine*, *Madona Sixtină* şi *Madona cu scaunul*. O dată cu ideea Frumosului, ea o posedă şi pe cea a măreţiei. Ea se crede împăcată cu Dumnezeu atunci cînd a pus bazele celui mai mare monument al creştinătăţii, noul Sfînt Petru, în care, în timp ce Papii visează un imperiu terestru, Bramante, Rafael şi Michelangelo rivalizează în îndrăzneală.

În această generaţie, numai privilegiaţii bogăţiei au dreptul să se facă ascultaţi: atunci nu există decît artă de elită, aşa cum nu există decît religie tradiţională, fără consideraţie pentru chinurile mulţimii. Departe de mine gîndul de a vedea în această generaţie o epocă pierdută şi de a fi riguros acestui gînd. Ea a fost pur şi simplu mai sinceră decît multe altele. Totuşi, trebuie să se admită că este mare ruptura între masele care, în Italia ca şi aiurea, sînt animate de un spirit de mare neliniştе mistică şi de grija propriei lor salvări şi clasele conducătoare ale Bisericii ca şi ale politicii, care consideră neglijabile aspiraţiile, instinctele, nevoile mulţimii. Nu motive teologice au provocat violenţa europeană a mişcărilor Reformei, ci caracterul popular al curentului. Individul se opune

castei. Contrareforma nu va deveni o mişcare rodnică decît în ziua în care, la sfîrşitul secolului, se va face populară. La început, arta exprimă izolarea splendidă a unei culturi rezervate unui mic număr. Încă la mijlocul secolului, marii artişti care pregătesc viitorul, Vignola, Fontana, Palladio, sînt oamenii unei familii sau ai unui mecenat [39]. Contrareforma a fost o mişcare religioasă şi socială în acelaşi timp. Arta aduce în această privinţă mărturia cea mai elocventă. La începutul secolului nu există artă vulgară, artă medie; la sfîrşitul secolului, se va confrunta adesea arta maselor cu arta pur şi simplu. Oamenii prin care se încheie, între 1500 şi 1530, Renaşterea, sînt în ansamblu întorşi, prin ideile şi prin moravurile lor, spre trecut. Cu toate acestea, ei au preţuit instrumentele de care se vor servi succesorii lor. Manierismul şi academismul îşi au originea în Rafael, după cum barocul în Michelangelo şi Correggio. Din punct de vedere formal, se poate considera întreaga artă a secolelor următoare ca dezvoltarea stilului anilor 1500. Totuşi, este sigur că există, între arta Renaşterii sub forma sa cea mai perfectă şi arta generaţiilor următoare, o diferenţă atît de fundamentală ca aceea care se manifestă în toate domeniile gîndirii, moravurilor şi civilizaţiei. Aceleaşi tehnici au servit la expresia unor idei şi

[39] Exemplul cel mai izbitor al rolului jucat de mecenaţi în arta secolului al XVI-lea constă, la mijlocul secolului, alăturarea de nume de papi şi lista marilor lucrări executate la Roma sub domnia lor. De la 1534 la 1549, domneşte Paul al III-lea Farnese, succesorul lui Clement al VII-lea Medici: sub domnia sa se înmulţesc palate şi grădini mulţumită activităţii lui Vignola, care este tocmai opusul unui artist auster. Din contră, se întreprind foarte puţine lucruri sub succesorii săi, Iuliu al III-lea del Monte, Marcel al II-lea Cervin, şi sub Paul al IV-lea Caraffa, întemeietorul Teatinilor. Sub Pius al IV-lea Medici, se produce un nou val de clădiri elegante (1559—1565): Casino, Porta Pia etc . . . În fine, cu Pius al V-lea (1566—1572) şi succesorii săi, începe seria Papilor Contrareformei, adică de după separarea Conciliului de la Trento. Etapa austeră ar fi, după orice ipoteză, şi din acest punct de vedere, posterioară celei a Conciliului şi ar fi durat cîţiva ani, în timpul cărora nu s-a construit nimic.

sentimente în întregime reînnoite de avîntul brusc care, în ajunul prădării Romei, a venit să scoată papalitatea din turnul său de fildeș.
Cucerirea orașului de către mercenarii și soldățoii lui Freundsberg și Bourbon în 1527 constituie o etapă, o tăietură brutală în viața politică, intelectuală și religioasă a Italiei. Ea marchează prăbușirea Romei insolente a Renașterii, ea smulge Papalitatea de pe poziția de înalt dispreț al opiniei; ea este în domeniul politic și religios, un *Mane, tekel, fares* din care iese Contrareforma catolică. Atunci se produce o veritabilă spărtură spirituală între două generații; iar această spărtură este cu atît mai sensibilă cu cît modurile de expresie rămîn aceleași.
Arta claselor conducătoare de la începutul secolului, adaptată platonismului, se inspira, în întregime, dintr-un ideal deja mort și trăia numai prin calitățile sale plastice. Dar ea poseda, în primul rînd, o înaltă valoare în sine pentru că reprezenta tocmai ultimul grad de detașare intelectuală și pentru că realiza seninătatea cu măreție. Ea constituia un minunat instrument care se perfecționa din zi în zi, din capodoperă în capodoperă, și care călea pentru generațiile următoare o unealtă atît de perfectă, atît de dezbrăcată de orice particularism și de orice pasiune personală încît va servi mai tîrziu atît interpreților clasicismului cît și celor ai barocului. Distincția dintre stilul nobil și stilul înflorit care, la începutul secolului, nu corespunde decît unei adaptări la programele publice sau particulare ale artei, va deveni, pe nesimțite izvorul celor două mari curente între care se vor împărți, timp de mai multe secole, tehnica și gustul atît al artiștilor cît și al publicului. Într-o oarecare măsură, se poate spune că diferențierea mai marcată a tehnicilor a pregătit, ajutat, luarea de conștiință a generațiilor următoare, mai sensibile la expresia accentuată decît la minunata complexitate a capodoperelor.
Anii 1530-1560 văd producîndu-se în mod si-
 multan un anumit număr de fapte hotărîtoare în

materie de artă ca şi de religie. Ei corespund cuceririi de către reformatori a Senatului roman, punerii pe calea de dezvoltare a noului umanism descris de Toffanin, a manierismului artistic descris de Pevsner şi Herman Voss, dar şi a progresului misticismului în mulţimi, triumful marei arte senzuale şi păgîne şi al curentului laic şi profan în pictură şi în arhitectură, în fine al sentimentalismului popular în arta sacră.

Caracterul dominant al acestei epoci nu este în mod evident ceea ce se numeşte austeritate. Mai ales ar fi fals să ne-o reprezentăm ca unanimă. Alături de curentul rigid, auster, există o mişcare care corespunde tradiţiei fondatorilor de ordine şi care a lăsat urmele sale în opera artistică a unui Correggio sau a unui Barocci. Există un altul care conduce, în afara Romei, la Tiţian şi Veronese. Încă un altul, care inspiră lui Vignola, pe lîngă biserica lui Isus, graţiile de la Caprarola.

Nu există opoziţie fundamentală între aceste diverse curente. Ignacio de Loyola reuneşte în el gustul speculaţiei mistice, şi al ştiinţei organizării plastice în lupta sa contra ereziei.

Există desigur tipuri de oameni hotărîţi. Abatele Bremond ne-a povestit odinioară un incident survenit între cardinalul Morone, prezident al Conciliului, în ultima sa sesiune, şi iezuitul Salmeron, unul din primii discipoli ai sfîntului Ignaţiu, inspiratorul doctrinal al acestei adunări [40]. Cel dintîi reprezintă scrupulul, iar cel de al doilea concilierea. În acea epocă există adesea duali-

---

[40] Henri BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux . . . L'Humanisme dévot . . .*, p. 14. Disputa între Morone şi Salmerona intervenit în legătură cu problema operelor şi a mîntuirii. Morone, ros de scrupule şi de sentimentul nedemnităţii sale, se îndoia de însăşi valoarea sacrificiului slujbei săvîrşite de mîinile sale de păcătos. De fapt, o artă Morone este la fel de neconceput ca şi o artă protestantă de mare anvergură. Există incompatibilitate. Problema imaginilor are mai multă importanţă decît ne închipuim la început. Este întreaga problemă a optimismului creştin şi a concepţiei unei religii care nu exclude cultul vieţii

tate între elanurile inimii și pornirile spiritului; și, pînă la urmă, întoarcerea la dreapta credință este obținută prin definirea unei atitudini intelectuale, iar nu a unei atitudini practice în fața vieții.

Marele elan de caritate care se manifestă la începutul secolului al XVI-lea și care aruncă pe un Ignacio de Loyola la picioarele altarelor, curent care, în mod manifest, își are izvorul nu în considerații filologice sau doctrinale, ci într-o mișcare spirituală și populară, nu se șterge în întregime în acest timp. Iar, de la Correggio la Barocci, se regăsește printre artiști urma acestei mișcări diferite de cea care explică pe Vasari sau Bronzino. La Correggio și la Barocci, ceea ce se exprimă este nu voința de a formula un adevăr abstract ci o pietate populară — cu totul opusă, de altfel, tendințelor protestantismului — prin care, pînă la urmă, mult mai mult decît prin definițiile doctrinale ale Conciliului, va reînvia în curînd catolicismul.

Este remarcabil, desigur, faptul că Barocci și Correggio își produc operele la cele două extremități ale epocii pe care o studiem: al doilea spre anii 1530, celălalt începînd cu 1565. În timpul lucrărilor Conciliului, la Roma domnesc Vignola — știința — pe de o parte, și manierismul — forma — pe de alta. Dar Vignola este intermediar între Roma și Vicenza; iar manierismul este înainte de toate florentin. Marile genii creatoare sînt Tițian și Veronese, venețieni; ei sînt cei care orientează arta pe căile profane, laice, cedînd solicitărilor unui păgînism mai viu decît niciodată, dar pentru un timp, despărțit în mod violent de religie.

În definitiv, marile monumente ale unei arte austere, Biserica lui Isus, Santa Maria degli Angeli, sînt opere concepute la comandă. Ele nu exprimă idealul personal al unui Vignola, pe care trebuie să-l căutăm la Caprarola, străbun al Versailles-ului, sau al unui Michelangelo, creator al Sfîntului Petru. În fapt, arta a rezistat, chiar

 la Roma, eforturilor doctrinarilor. Numai la Esco-

rial ea s-a supus în întregime dorinţelor celor puternici.

În general, mijlocul secolului ne arată primejdia întîmpinată de Biserică care, afirmînd prea dogmatic poziţia sa, s-a separat de mulţimea ale cărei aspiraţii profunde arta lasă să se ghicească. Un Tiţian, ca şi un Correggio sau un Barocci, lasă să se întrevadă compromisul viitorului. Noua fuziune a păgînismului şi a catolicismului, după Conciliul de la Trento, se prefigurează în operele lor ca şi caracterul legendar şi sensibil al pietăţii noilor generaţii, în momentul în care încearcă să triumfe în Biserică — care împrumută metoda riguroasă duşmanului său cel mare, ştiinţa profană — asprimea doctrinelor [41].

S-a spus că generaţia de la mijlocul secolului, generaţia de la Trento, a trăit în spaima paradisului pierdut. Această formulă caracterizează tocmai starea sufletească a unui Morone sau a unui Pius al V-lea. Dar se pare că în Italia cel puţin ea nu se aplică maselor. Asupra acestui punct, mărturia artei este cît se poate de preţioasă. În vremea Conciliului şi a Escorialului, stilul lui Correggio şi al lui Barocci dovedeşte că mulţimile italiene n-au încetat să creadă în

---

[41] În realitate, în toate acestea se consideră că marea greşeală comisă de istoricii artei din secolul al XVI-lea, pe urma lui Reymond, este să fi vrut să descopere existenţa unei perioade, ca să spunem aşa, închisă, care corespunde Conciliului. Conciliul a acţionat asupra secolului, dar numai după închiderea sa; iar cele două tendinţe care se înfruntaseră în toate deliberările sale şi pe care le reprezintă Morone şi Salmeron şi-au disputat terenul şi în Biserică de îndată ce despărţirea părinţilor a transportat în jurul tronului pontifical marile conflicte. În fapt, lupta a fost scurtă, din motivele pe care încercăm să le arătăm şi care decurg din faptul că, ţintind să atingă masele, clericii au văzut triumfînd partidul celor care se adaptau, tocmai în momentul în care au vrut să-şi exteriorizeze doctrina. Escorialul dovedeşte, totuşi, că o artă austeră nu era, în sine, de neconceput. Într-o carte despre *Umanismul Roman* (Rodez, 1942), am încercat să demonstrez că şi în secolul al XI-lea evanghelizarea maselor de către Cluny a antrenat noi şi strînse contacte cu păgînismul mulţimilor.

cele mai dulci și consolatoare legende. Izvorul evoluției decisive a civilizației din peninsulă se găsește în sentimentul popular; și, voi arăta mai tîrziu, nu s-ar putea subestima rolul jucat de artă în această evoluție.

În timpul Conciliului, Biserica catolică primește și aplică deci la doctrina sa o metodă pe care n-a creat-o ea. Opera de la Trento traduce credința clericilor în virtutea regulelor și a dogmelor, ultim reflex al doctrinei acelei *plenitudo temporum* și a minunatei seninătăți a secolelor trecute, împăcate în afara vieții, cu exigențele noi ale rațiunii.

Nu ar putea fi vorba pentru Conciliu să furnizeze artiștilor interpreți ai sentimentelor spontane ale epocii lor, un izvor viu de inspirație. Respectul regulilor ei îl împrumutau, întocmai ca și clericii, de la teoreticienii clasicismului literar, de la filologii legați, ca și ei înșiși, de studiul tradiției antice și a cărei lecție finală era în mod necesar respectul rațiunii — deosebită de tradiție — și cultul vieții.

Se vede apărînd atunci o fisură, care se va lărgi treptat între viața Bisericii și viața artiștilor, ghizi ai poporului, care se apropie de laici. La începutul secolului, păgînismul și creștinismul trăiau alături în umbra Bisericii, fără să se opună. Generația mijlocului de secol ajunge, în toate domeniile, să înăsprească și, prin urmare, să diferențieze atitudinile. În fața protestantismului, ea afirmă dogma catolică; ea afirmă, de asemeni, opoziția între concepția păgînă a vieții și aspirațiile misticii creștine.

Diferențiere între omul divin și omul animal; nu se poate spune că ar fi o acțiune categoric negativă. Dar consecințele atitudinii luate de Biserică în timpul Conciliului nu vor apărea decît mai tîrziu, încet, și prin acțiunea reciprocă a forțelor contrarii. Religia va evolua în această aventură ca și arta și știința.

În orice caz, nu se poate susține că acțiunea Conciliului, acțiunea clericilor, ar fi orientat pe
 artiști spre mijlocul secolului. A scrie, cum face

Pevsner, că arta Contrareformei este manierismul pare la prima vedere atrăgător, întrucît această afirmație pare să sublinieze o corespondență exactă între operele de artă și marile fenomene politice-religioase. În fond, aceasta înseamnă însă să neglijezi o întreagă definiție precisă a manierismului, să pui pe același plan pe Vasari cu Correggio și Barocci, Bronzino și Parmigianino, adică Tintoretto și el Greco. A pretinde că manierismul este arta Contrareformei presupune o asimilare cu totul arbitrară între forme de artă aproape opuse.

Este adevărat că, în definitiv, Conciliul se încheie printr-un compromis și că, după ce împrumutase un moment metoda sa de la știința profană, Biserica se pregătește să se întoarcă spre mulțimi și să le ceară noua orientare a activității sale. Astfel, din faptul că se constată existența mai multor tendințe într-o epocă dată și adoptarea succesivă de către Biserică a mai multora dintre ele, nu s-ar putea conclude nici unitatea diferitelor curente, nici rolul director jucat de către clerici. În timpul întinsei durate a Conciliului, se urmează o muncă secretă care îi pregătește rezultatul final sau, mai exact, care, a doua zi după închiderea sa, redeschide căile tuturor îndrăznelilor, tuturor compromisurilor din care este făcută viața.

Aprecierile asupra generației ieșite din Conciliu diferă. Ea a inspirat, rînd pe rînd, judecăți extraordinar de severe și altele prea dulci. Abatele Bremond nu are laude destul de mari pentru uriașii care au realizat noua ordine creștină. Se știe, în schimb, ce gîndea Pascal despre aceiași oameni și ce au gîndit destul alții după el. La fel, s-au emis judecăți extreme asupra celor doi Carracci și Bernini.

Din punct de vedere religios, caracterul dominant al sfîrșitului de secol constă în ceea ce s-a convenit să se numească bucuria creștină sau umanismul pios. Cele două definiții, care pornesc de la observația unui punct de vedere diferit, au comun aceea că insistă asupra locului ținut

în secol de noile contacte ale religiei cu lumea. Bucuria creștină este subtitlul unui opuscul comentat odinioară de Dupront și care a apărut în în 1591, sub vălul anonimatului [42]. Autorul este cardinalul Agostino Valiero, unul din personajele reprezentative ale Sacrului Colegiu în ultimii ani ai secolului al XVI-lea. Cardinalul, care citise mult pe Platon în tinerețe, la universitatea din Padova, reprezenta o tradiție diferită de cea care domnea atunci la Colegiul Roman, întemeiat de Iezuiți, unde se studia Aristotel — noul Aristotel — și sfîntul Toma de Aquino. Cu toate acestea, se face ușor acordul între el și interlocutorii dialogului dintre care unii, ca Baronius și abatele Maffa, sînt reprezentanți puri ai tendinței iezuite.

Subiectul dialogului este furnizat de povestirea, făcută de un nou venit, despre vizita la Congregația lui Filippo Neri. El răspunde dorinței exprimate de bătrînul cardinal de a asculta pe fiecare definind ceea ce el înțelege prin « bucuria creștină », fără ca, de altfel, să fie presupus măcar un singur moment că această bucurie n-ar putea să existe. În mod evident, unii dintre interlocutori își fac din această bucurie creștină o idee mai mult decît austeră, încă trăind, ca Baronius, în frica de păcat; dar se vede bine că un lucru este dovedit, cu toate acestea, de toți acești reprezentanți ai unor tendințe foarte diverse: este cel puțin posibilitatea acestei bucurii. Sîntem departe de epoca în care preocuparea dominantă a oamenilor era problema mîntuirii. Atmosfera generală a dialogului este aceea a optimismului creștin, optimism care rezultă totodată din siguranța doctrinală furnizată de publicarea decretelor de la Trento care privesc iertarea păcatelor și posibilitatea pentru toți de a fi mîntuiți,

[42] A. DUPRONT, *Auteur de S. Filippo Neri, de l'optimisme chrétien* în *Melanges d'Archéologie et d'Histoire* publicate de Școala din Roma, t. XLIX, 1932, pp. 219 ș. u. Opusculul care este analizat și comentat în acest articol este *Philippus, sive de laetitia christiana* (Philippus, sau despre bucuria creștină).

şi dintr-un fel de experienţă personală, larg răspîndită în mulţime de noile figuri reprezentative ale conştiinţei creştine. În primul rînd al acestora figurează cel care este eroul invizibil al dialogului, Filippo Neri: apostolul străzilor devenit, sub influenţa discretă a reverenzilor Părinţi, oratorul de la Vallicella. Dacă ne gîndim că cealaltă mare figură ecleziastică a timpului este cea a cardinalului Borromeo, se remarcă rapid că a survenit o schimbare profundă de la o generaţie la alta şi că noii veniţi sînt mai aproape de Salmeron decît de Morone.

Ştiu desigur că nu toţi oamenii, în acest sfîrşit de secol al XVI-lea, s-au bucurat de pacea senină pe care o anunţă şi o exaltă *Philippus*. Din contră, ştiu că se poate cita mai mult decît un exemplu tragic: cel al lui Galileu, cel al lui Tasso, cel al lui Tintoretto, cel al lui Ammannati. Clericii au făcut să alterneze, în felul lor, puterea cu blîndeţea. Cu toate acestea, dacă Inchiziţia funcţionează, politica Bisericii noi se orientează spre o atmosferă de cucerire, prin seducţie şi prin entuziasm. Ea menţine, desigur, cu fermitate, drepturile sale regale, dar se străduieşte să nu recurgă la ele decît cît mai puţin posibil; ea vrea să cîştige mai mult decît să forţeze; a recurs la apostolat mai mult decît la ameninţare. Drama nu este faptul decît al unor conştiinţe deosebit de pure sau în mod deosebit de integre. Biserica, de acum eliberată de grijile discuţiei spinoase asupra dogmelor, se grăbeşte să părăsească o cale care nu i-a adus decît decepţii, nelinişti şi, pînă la urmă, o ruptură a unităţii creştine, pentru a se preocupa mai ales de cucerirea practică.

Nu este nevoie să insistăm pe larg asupra acestui punct, de mult timp bine stabilit. Ceea ce este mai interesant pentru noi este să aflăm dacă, în acelaşi timp, arta urmează o evoluţie paralelă şi în ce măsură arta a fost deviată de noua pietate, sau din contră.

Ceea ce susţine Mâle este ideea că aplicarea literei decretului de la Trento a orientat în

mod definitiv arta creştină. În rigoarea sa, această teză ridică obiecţiile formulate mai sus; dar ea ar putea, în definitiv, să se justifice pe planul mai larg al inspiraţiei. Într-adevăr, ar fi o dispută foarte meschină, dacă nu ar fi vorba decît de a critica maniera în care spiritul Bisericii se transmite artiştilor. Este vorba să se ştie, dacă, aşa cum a susţinut Weisbach, o atmosferă spirituală născută din sensibilitatea şi voinţa clericilor este aceea care explică arta generaţiilor următoare.

Or, în fapt, se pare că se constată fenomenul cu totul opus şi că evoluţia urmată de Biserica catolică, evoluţie care contrastează cu atitudinea de mijloc adoptată de clerici în timpul Conciliului, se explică prin rezistenţele şi triumful final al maselor catolice legate de un întreg ansamblu de credinţe şi de obiceiuri de gîndire al căror izvor este în eternul umanism, înţelegînd prin aceasta naturalismul antropomorfic cel mai apropiat de păgînism care se poate imagina. Este, fără îndoială, permis să se spună că, departe de a fi absorbit şi neutralizat de dreapta credinţă creştină, curentul păgîn a învins, în definitiv, şi că el a impus oamenilor însăşi forma credinţei lor. Altfel spus, cred că nu religia este cea care a impregnat arta cu idealul său, ci arta este aceea care a impus religiei, într-o bună măsură, culoarea şi forma sa.

Această afirmaţie se bazează pe două fapte. Cea dintîi este că arta timpului se împarte în două ramuri: una ortodoxă, supusă regulilor tradiţionale sau noi ale iconografiei; alta independentă, liberă şi, mai presus de orice, personală. Or, este incontestabil că marele avînt artistic al timpului se realizează prin artiştii neconformişti şi inspiraţi în mod direct fie din cel mai curat senzualism — care nu este, cu adevărat vorbind, inamicul numărul unu al Reverenzilor Părinţi — fie din doctrine heterodoxe, adică eretice. Cel de al doilea fapt este că arta oficială însăşi trădează obligaţia în care s-au găsit clerii de a intra în compromis cu curentele păgîne

și de a utiliza, pentru a-și reține credincioșii, ceea ce abatele Bremond numea bogățiile Egiptului.

Cînd vorbesc despre bogățiile Egiptului, știu bine că nu această epocă le-a descoperit și că problema umanismului creștin n-a fost pusă a doua zi după Trento. Împăcarea între cultura clasică și învățăturile Evangheliei este o problemă care a fost rezolvată mai întîi în mod empiric, după doctrina lui *plenitudo temporum* și a celor două Adevăruri. Dar, începînd cu sfîrșitul secolului al XV-lea de îndată ce problema unei Reforme a Bisericii s-a pus cu oarecare acuitate, ea a luat o importanță considerabilă. Deja Nicolas de Cusa face să se audă, într-o scrisoare adresată cardinalului Giuliano Cesarini [43], revendicarea oamenilor din nord care înțeleg să joace, în formarea gîndirii moderne, un rol egal celui al moștenitorilor Lupoaicei. Problema transformărilor umanismului și a raporturilor sale cu credința e legată nu numai de convenință, ci și de voința pe care o au toate popoarele de a colabora la dezvoltarea noii culturi.

Este sigur că, spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, Iezuiții au adus o soluție nouă problemei, și o soluție care a avut meritul de a se oferi tuturor popoarelor ca un mijloc de a le egaliza cultura și în același timp de a împăca exigențele dogmei cu cele ale curiozității intelectuale.

Abundă dovezile în ceea ce privește învățămîntul și cultura pur literară. Se cuvine, de altfel, să distingem între mișcarea descrisă de dl. Toffanin ca o consecință a descoperirii *Poeticii* lui Aristotel — și care constituie mai degrabă o etapă a vulgarizării unor metode științifice onorate de filologi — și cea care privește propriu vorbind noua pedagogie. În primul caz, într-adevăr evoluția culturii nu este decît un aspect secundar, o consecință a unei mișcări mai vechi și mai largi; în cel de al doilea e vorba într-adevăr

---

[43] Giuseppe TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo* . . ., p. 273

de ceva care caracterizează epoca de după Trento. Nu mai este vorba aici de a cere Antichității însăși o lecție teoretică, cu secretul metodelor sale, ci de a interpreta și de a deforma Antichitatea clasică astfel încît să o facă să contribuie la scopurile noii Biserici și la satisfacerea gusturilor artistice ale epocii. Dacă Iezuiții deveniră apărătorii lui Aristotel și ai lui Ovidiu, dacă îi vedem elaborînd doctrinele subtile ale *catharsis*-ului și acceptînd, pînă la urmă, tragedia după ce încercaseră zadarnic să o înlocuiască prin pastorală, aceasta este foarte evident pentru că Părinții Reverenzi se găsesc obligați să țină cont de rezistențe și de forțe destul de puternice pentru a li se impune.

Se vorbește în mod curent de propaganda exercitată de Iezuiți, a doua zi după închiderea Conciliului, pentru a răspîndi noua doctrină, și este un lucru constatat că succesul a fost considerabil. Dar nici un moment nu s-ar putea imagina că această propagandă ar fi reușit repede fără o adaptare perpetuă la rezistențele și la exigențele pozitive ale masei. Chiar din faptul că este permis să se vorbească de propagandă și de apostolat, în anii de după închiderea Conciliului urmează în mod necesar că s-a făcut o oarecare adaptare între propagandiști și ascultătorii lor. Nu s-ar putea impune masei o doctrină decît prin două metode: forța sau seducția. E adevărat, se poate combina una cu alta; dar numai pentru moment, și pentru a cîștiga timp. Tocmai aceasta făcură Iezuiții care într-o creștinătate dezolată și ignorantă, au jucat un veritabil rol de misionari. Dar, ca totdeauna cînd ne găsim în prezența unei perioade de mari evanghelizări, se constată o anume reacție în care se afirmă caracterul profund naturist și antropomorfic al religiei populare. Ca și în secolul al XI-lea, cînd apostolatul clunizian avusese ca urmare umanizarea artei și a cultului creștin în secolul al XVI-lea propaganda iezuită dovedește forța aspirațiilor păgîne ale mulțimii.

509 Pînă la urmă Reforma — acțiune a unor inte-

lectuali și a unor burghezi — a fost învinsă de mase; dar aceste mase, care găseau în tradiție, în atașamentul lor spontan la credințele și la felurile de a fi seculare, mai mult decît în raționamente, ceea ce este mai bun în forțele lor de împotrivire, au știut să impună, în schimb, misionarilor lor respectul anumitor tradiții ale culturii.

Or, nu sub forma unei iubiri pentru literele clasice se manifestă în deosebi atașamentul mulțimilor la tradițiile umaniste și la eternul păgînism, ci sub forma unei iubiri pentru reprezentațiile figurate și, într-un cuvînt, pentru o artă care a devenit, în Italia, un fel de patrimoniu național. Pentru a face față barbarilor, se pretindea că sprijinul se găsește în romanitate. Dar, pentru popor, ciceronismul era literă moartă; ceea ce era viu era comoara bisericilor, care nu încetase să fie pentru el unul din locurile iubite.

Pentru a impresiona poporul, Iezuiții au fost obligați să-l urmărească pe propriul lui teren, cel al cultului sfinților și al reprezentării figurate a misterelor credinței. Se impune deci o distincție foarte netă între acele măsuri de compromis care le-au fost impuse de necesitatea de a cultiva clasele superioare ale epocii lor și cele care trebuiră să le adopte în vederea apostolatului lor popular, pe urmele lui Filippo Neri, autentic moștenitor al liniei mereu vii a profeților naționali. Astfel se limpezește importanța acelei părți din decretul Conciliului care tratează despre imagini. Cum am spus, acest decret ocupă un loc relativ secundar în deliberările Conciliului; el figurează totuși printre materiile rezervate pentru ultimele întruniri și considerate ca aducînd o luare de poziție finală. De fapt în problema imaginilor se procedează la fel ca în problema listei cărților interzise pentru credincioși, în problema compilației cărților curente, Missel, Ordo, a căror redactare este dată pe seama sfîntului Scaun. Grăbit să se încheie, Conciliul se menține la principiile cele mai generale.

Cu toate acestea, este limpede că orientarea de fapt dată ulterior de Biserică iconografiei creştine şi interpretarea pe care ea a făcut-o textului din decret sînt în contradicţie absolută cu intenţiile Conciliului. În locul moderaţiei în ceea ce priveşte numărul de opere, se ţinteşte abundenţa; în locul unei rezerve extreme în ceea ce priveşte noutăţile iconografice, o revărsare de formule dintre care multe sînt împrumutate fie apocrifelor fie noilor legende. Nu Conciliul, ci Papalitatea de la Trento este aceea care patronează noua iconografie.

În ce mă priveşte, n-aş putea să văd aici o dovadă a acţiunii într-adevăr atotputernice exercitate asupra artei timpului lor de Iezuiţi şi, prin intermediul lor, de Biserica de bună voie catolică. Tocmai din contră, această abundenţă de imagini, această revoluţie iconografică, această asimilare de forme ale artei antice şi ale artei creştine reprezintă măsura concesiilor pe care Biserica a fost constrînsă să le facă opiniei publice. Nu cred că s-ar putea găsi în înflorirea acestei arte dovada adîncimii şi universalităţii credinţei artiştilor. Cred, din contră, că aici se află demonstraţia faptului că pietatea populară a triumfat, la mai puţin de o generaţie după Conciliu, atît asupra rigidităţii protestante cît şi asupra dogmatismului Bisericii de la Trento. Cine ştie dacă literatura singură ar fi putut să impună Părinţilor să pactizeze într-o asemenea măsură cu păgînismul? Poporul îşi iubea arta. Arta, imaginile, au făcut ca forma populară a religiei să se impună clericilor. Dacă, în timpul Conciliului Biserica a vrut să-şi însuşească arta clasică, nobilă şi austeră, ea n-a reuşit; din contră, arta vie, eliberată, înflorită, barocă este cea pe care a adoptat-o, mai ales în Italia, în generaţiile următoare.

Contrar teoriei ciclurilor, cele două mişcări care conduc la proliferarea formelor şi la constituirea unui canon rigid sînt contemporane. Dar, printr-un remarcabil fenomen, în secolul al XVII-lea, arta profană tinde spre auster şi arta religioasă

spre înflorit. Nu uit că, în secolul al XVII-lea, cu Poussin de exemplu, există o artă creştină de inspiraţie clasică — şi de altfel cu totul păgînă; dar, în Italia, la Roma, curentul baroc este cel care triumfă pînă şi în capodoperele destinate curţii Papilor. Nimic nu dă mai bine măsura influenţei exercitate asupra istoriei papalităţii de către curentul naţional a cărei cea mai sigură mărturie este arta.

Această artă barocă, populară, înflorită se răspîndeşte nu numai la Roma. Ea domneşte peste tot unde pătrund Iezuiţii. Trebuie să notăm apoi că, nu totdeauna, Iezuiţii sînt cei care o introduc cu ei. Cel mai adesea ei o întîlnesc şi o adoptă. Sensualismul veneţienilor, stilul înflorit născut din cel flamboaiant în ţările de nord, constituie izvoare autentice ale barocului roman şi, în acelaşi timp, forme născute din dizolvarea stilului italian al Renaşterii [44].

S-a făcut o nedreptate pînă acum acestei arte care a inspirat, în provinciile noastre, fermecătoare decoraţii pline de umor şi de firesc, contrar tuturor teoriilor răspîndite de teoreticienii decadenţei stilurilor. Cu toate acestea, prin aceea că noi acordăm preţ mai mult decît oricare altul artei populare, nu urmează că noi punem pe acelaşi plan operele meşteşugarilor şi cele ale înaltelor genii ale picturii sau ale sculpturii. Un ansamblu de statuiete sau de reliefuri de lemn sculptat, ca cel din bisericile din Roma, din Catalonia sau din Rouergue, este preţios; dar n-ar putea fi privit ca furnizînd o mărturie de acelaşi ordin cu opera lui Bernini.

Se cuvine de asemenea să facem aici o distincţie între operele unui Le Sueur sau ale unui Cham-

---

[44] Mă refer la teoriile care vor să caute sursele barocului nu numai sau nu în principal în evoluţia artei italiene a Renaşterii, dar în disoluţia formelor artei gotice. În fapt, barocul ar fi prelungirea flamboaiantului cel puţin tot atît cît ultimul stadiu al Renaşterii italiene. Bine înţeles, aceste doctrine acceptă în întreaga ei rigoare teoria « formalistă ». Mai ales eruditii germani sînt cei care le-au susţinut.

paigne şi cele ale unui Rubens sau Rembrandt. Nu este suficient să spunem că există între ele o diferenţă de calitate; este, ca să spunem aşa, o diferenţă de natură care le separă. Unele sînt, în mod esenţial, produsul unei conştiinţe şi al unui gust colectiv; celelalte sînt floarea unui gust individual a cărui acţiune nu este desigur neglijabilă dar care, cel mai adesea, nu se manifestă imediat pe planul producţiei în serie, reflex al sensibilităţii mijlocii a contemporanilor. Ceea ce se opune nu este noţiunea unei arte minore şi a unei arte mari; este cea a unei arte colective şi a unei arte individuale.

Fără a voi să abordăm aici problema valorii istorice şi morale a Contrareformei — studiu care ar fi de nedespărţit de o cercetare asupra relaţiilor dintre artă şi cultură, în Italia şi în alte părţi ale Europei, în curs de două secole şi jumătate —, vom insista numai, pentru a încheia, asupra rolului de loc necesar şi determinant al Conciliului de la Trento asupra artelor, culturii sau politicii în virtutea nu ştiu cărei legi fatale, la fel de imaginare ca şi aceea a pretinselor cicluri ale civilizaţiei [45].

---

[45] Las la o parte, în această lucrare, tot ceea ce atinge valoarea civilizaţiei Contrareformei. Asupra tezelor, foarte opuse, care au fost susţinute, cf. în particular: Benedetto CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia . . .*,; A. BELLONI, *Il Seicento (Storia letteraria d'Italia*, ed. a 3-a), Milano, 1929; Henri HAUSER, *La conception catolique de l'Etat au temps de la Contre-Réforme et du Baroque* în *Barok in der Schweitz*, publicată sub direcţia lui A. EBERLE, Einsiedeln, 1930, pp. 7—43. Trebuie, de asemeni, să se facă referinţa la cartea lui J. NORDSTRÖM, *Moyen Age et Renaissance* (traducere din suedeză), Paris, 1933. Un studiu de ansamblu al marilor teorii actuale se găseşte în cartea foarte bine documentată a lui A. STUBBE, *Naturalistisch of Mystiek? Het probleem der Barock*, Louvain, 1933. Autorul apără aici o teză apropiată de a mea, refuzînd să stabilească o relaţie intimă de inspiraţie între spiritualismul Bisericii creştine şi tendinţele antropomorfice şi senzuale ale artei baroce.
Am lăsat la o parte, de asemeni, problema dezvoltărilor stilului clasic în Europa. Sper să arăt, într-o zi, locul ocupat de Franţa în această mişcare al cărei caracter este internaţional, începînd cu mijlocul secolului al XVI-lea.

Nu împrejurările generale, ci mediocritatea intelectuală şi morală a oamenilor este cea care a pus stăpînire pe conducerea spiritelor, cea care a provocat mediocritatea artei oficiale, cu atît mai bine subliniate cu cît, în acelaşi timp, genii admirabile se formau în aceleaşi discipline. Importanţa Contrareformei este evidentă. Dar Contrareforma nu este o forţă nouă, un curent creator de ideologie sau de entuziasm care ridică în acelaşi timp poporul şi pe gînditori, cum a fost Renaşterea. Biserica catolică n-a putut să creeze decît ceea ce este: o organizaţie. Ea nu s-a străduit să deştepte un elan aventuros şi liber al gîndirii. Ea a exploatat curente anterioare sau vii. Ea a vulgarizat, mai întîi, metoda filologilor; apoi, gustul popular legat de cultul imaginilor sfinţilor. Ea a primit şi adoptat, deformat şi deturnat din sensul lor firesc, tendinţele suspecte. Dar, în timp ce ea reuşea să creştineze ca să spunem aşa pe Aristotel şi clasicismul, îi scăpa un lucru: de îndată ce arta catolică încetează să fie o imagerie, ea este senzuală, păgînă; în afară de El Greco.

Dacă arta, literatura, gîndirea, au continuat să se dezvolte, aceasta n-a fost totdeauna împotriva ei, ci adesea în afara ei. Uneori arta se asociază activităţilor unei societăţi care practică « distracţia » ca un mijloc de compromis între vigoarea aspiraţiilor sale şi prudenţa obligatorie în politică; alteori, ea se face un instrument de propagandă anticatolică, dacă nu anticreştină; alteori se laicizează, ceea ce este încă un fel de opoziţie. Arta pretinde totdeauna o anumită tensiune; iar, după Trento, ea o găseşte, de obicei, într-o opoziţie mai mult sau mai puţin îndrăzneaţă, mai mult sau mai puţin conştientă, la conformismul politico-religios care domneşte puţin peste tot în Franţa, dar mai ales la Roma. Cazul lui Bernini nu este o dovadă a contrariului. Ceea ce este mai bun în geniul său n-are nimic de a face cu inspiraţia creştină; este un ultim reflex al păgînismului senzual care se impune Bisericii mulţumită geniului său.

Se va spune, poate, că, o dată cu Bernini, se impune marii arte faimosul optimism creştin. Se cuvine să se observe că nu este vorba aici decît de o aparenţă. Optimismul lui Bernini nu este o bucurie creştină, este o bucurie de a trăi. El o datorează nu docilităţii sale faţă de învăţăturile Bisericii, ci temperamentului său de om şi cultului său pentru Antichitate. S-a spus tocmai că în vinele de marmură ale bustului admirabil al iubitei sale, Constanza Buonarelli, curge sînge; iar aceasta nu este amintirea lecturilor mistice, cît mai degrabă cea a experienţelor amoroase care animă cu o viaţă ciudată şi echivocă îngerul *sfintei Tereza.* Nimic comun, nici între misticismul unui Tintoretto sau al unui El Greco şi cel al unui Filippo Neri, al unui Richeomme sau chiar al unui Borromeo. Misticismul de la Trento îşi găseşte expresia în artă, dar este vorba de o imagerie de un caracter nici tragic nici spiritual, dar teatral şi beatificat. Sîntem departe de marea artă; iar sursa profundă a inspiraţiei lor o găsesc oamenii mari fie în tradiţia medievală, fie într-un nonconformism foarte depărtat de vulgarizare.

Minunat mijloc de propagandă şi expresie, arta a jucat, începînd cu sfîrşitul secolului al XVI-lea, un rol considerabil în rezistenţa mulţimilor creştine la difuzarea unei religii prea abstracte, şi în acelaşi timp, în rezistenţa spiritelor libere faţă de difuzarea unei doctrine prea ostile solicitărilor naturii umane. Cu ea este menţinut germenele esenţial al Renaşterii, faţă de şi împotriva a tot, ignorat sau tolerat de stăpînii Bisericii, în societatea de atunci. În aşa fel încît, pînă la urmă, nu spiritul de la Trento este cel care a modelat arta generaţiilor următoare. Biserica, în particular Iezuiţii, s-au lăsat antrenaţi, cu mult dincolo de ceea ce doriseră ei, de tendinţele mulţimii creştine sau, mai exact, de forma pe care o dădea credinţei acestui popor o tradiţie a cărui sursă cu totul păgînă este total străină spiritului supranatural şi mistic al catolicismului.

Etudes italiennes, 1941 — 1948

V. POUSSIN ŞI OMUL ISTORIC

Idealul clasic al secolului al XVII-lea în Italia şi pictura de peisaj: acesta a fost titlul unei Expoziţii organizate la Bologna în cursul verii lui 1962. În timpul anilor precedenţi, au avut loc tot acolo o expoziţie a fraţilor Carracci şi una a lui Guido Reni, ca şi o prezentare a pictorilor din secolul al XVII-lea din Emilia. Comitetul bolognez de organizare îşi urmăreşte scopul de zece ani, el şi-a fixat ca ţel să reconstituie climatul culturii din care a ieşit pictura bologneză şi să adune materialele în vederea unei reevaluări critice a întregului secol al XVII-lea european. Cesare Gnudi este iniţiatorul şi totodată realizatorul acestui plan şi nu se poate decît omagia continuitatea ţelului ca şi probitatea mijloacelor întrebuinţate pentru a-l realiza. Nu poate exista nici o comparaţie între aceste manifestări şi foarte lamentabila Expoziţie a secolului al XVII-lea european, pe care a realizat-o la Roma Consiliul Europei, în 1956, una din cele mai rele ale unei serii mediocre.

Expoziţia bologneză din 1962 constituia, de fapt, un efort pentru a reîncadra pe Poussin în pictura italiană şi europeană a secolului al XVII-lea. Cesare Gnudi amînase, în 1960, expoziţia proiectată pentru a facilita sărbătorirea la Luvru a anului Poussin. În schimb, Luvrul ajutase, în 1962, Bologna să materializeze comparaţia dorită între Poussin şi artiştii italieni ai timpului

său, prin împrumuturi de o excepţională importanţă, mulţumită cărora confruntarea lui Poussin nu numai cu Claude Lorrain dar şi cu Albani şi Domenichino se găsea favorizată, ca şi punerea în valoare a lui Gaspard Dughet, nepotul lui Poussin şi, de fapt, singurul său elev. Se putea vedea deci, la Bologna, o dublă expoziţie: o expoziţie Poussin, deosebit de interesantă, pentru cei care nu putuseră să vadă la Paris minunata prezentare din 1960 şi o expoziţie a secolului al XVII-lea roman, deosebit de revelatoare pentru toţi cei interesaţi de marele secol.

Oricît de manifeste ar fi divergenţele de judecată cu Gnudi, puse în evidenţă în cadrul acestui studiu, dînsul nu ar putea fi îndeajuns felicitat pentru că a ilustrat probleme de care depinde posibilitatea unui studiu în fine critic al secolului al XVII-lea european; problema naturii şi a principiilor de bază ale idealului clasic; problema raporturilor între Roma şi Bologna, între Roma şi Paris; problema momentelor secolului al XVII-lea; problema peisajului clasic; în fine, problema clasicismului considerat ca o nouă valoare a societăţii moderne. Fie ca această expoziţie să însemne ora în care se va înceta, în fine, de a privi întreg secolul al XVII-lea ca o epocă unanimă şi barocă, afectată doar ici şi colo de cîteva deviaţii de gust, în care se va înceta, de asemeni, de a-l privi ca pe ultimul avatar al Renaşterii; în care se va depune străduinţa de a considera operele ca legate de destinul unei societăţi creatoare de valori.

Că o asemenea atitudine ar fi, în sine, îndrăzneaţă, nu este nevoie de altă dovadă decît de însuşi textul foarte importantei prefaţe a dlui Cesare Gnudi, care rămîne, după răspîndirea operelor, martorul intenţiilor şi judecăţilor organizatorului [1].

---

[1] Nu s-ar putea da o bibliografie sumară a lui Poussin. Ne vom raporta la ultimele apariţii. Mai întîi, la *Catalogul* Expoziţiei de la Bologna care a furnizat pretextul acestui eseu: *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio. Dominiquin, Albane, Poussin, Dughet, Claude Lorrain*. V-a Mostra Biennale d'arte antica. Bologna 1962. Apoi *Actele Congresului Nicolas Poussin*, Paris

Chiar aici, Clasicismul este prezentat ca o opoziție la Baroc. Desigur, nu se va merge atît de departe ca acei critici literari care, împrumutînd fără discernămînt « categoria » Barocului de la istoricii de artă, văd aici materializarea tuturor valorilor vii din secolul al XVII-lea. Se acceptă implicit, cu toate acestea, această idee, discutabilă la nesfîrșit, a unității culturale a perioadei care merge de la Rafael la Regență, ba chiar pînă la Revoluția franceză. Pe scurt, întreaga teorie a clasicismului rămîne dominată aici de un dublu postulat: că Italia și în mod particular Roma, a furnizat Europei forma-tip a picturii sale; că Renașterea încheiată la Roma spre 1510 rămîne norma întregii culturi timp de cel puțin două secole. Rezultă de aici că, în ciuda eforturilor binevoitoare de a reabilita clasicismul, această artă apare totdeauna condiționată de formele anterioare și că veritabilul raport existent între secol și operele sale spirituale totuși cele mai reprezentative apare mereu ca secund. Astfel, de exemplu, se ajunge să se studieze problema Poussin în funcție de Rafael, în loc de a aborda în funcție de la Fontaine sau de Molière. Astfel, Denis Mahon se străduiește să ne convingă că raportul între linie și culoare la Poussin rămîne același ca la Rafael. În felul acesta se pune ca ipoteză de bază oricărei critici faptul că Poussin s-ar fi format în mediul roman al tinereții sale pentru a-i

---

1958 C. N. R. S. 1959. În perspectiva acestui text se va consulta de asemeni Denis MAHON, *Studies in Seicento art and theory*, Londra 1947; G. C. ARGAN, *La pittura dell'illuminismo in Inghilterra*. Scritti in onore di Mario Salmi, Roma, 1963; Guido LUZZATO, *L'Esposizione di Guido Reni*. Cenobio 1955; ca și *Testi Umanistici su la Retorica* publicate în Archivio di Filosofia de asemeni sub conducerea lui Enrico CASTELLI, Roma, 1953. A se vedea de asemeni Jacques EHRMANN, *Un paradis désespéré. L'Amour et l'Illusion dans l'Astrée*, Yale 1963 ca și Roger BAUER, *Les métamorphoses de Diane. Wort und Text*. Festschrit für Fritz Schalk, Franckfurt 1963. Se va găsi, în fine, textul citat al lui Max PLANCKîn *Image du monde dans la physique moderne*, Paris, Gonthier 1963.

prelungi virtuțile și efortul, pentru a releva pe Carracci și a desăvîrși curățenia gustului tradițional. O dată mai mult, pe scurt, se proclamă meritele Clasicului, dar el este respins în funcție de un Baroc care, din ce în ce, pe măsură ce timpul trece, devine, după cum foarte bine a văzut și spus Germain Bazin în prefața sa la Catalog, un frate geamăn al academismului; principalul rezultat al dezbaterilor pasionate din acești ultimi ani ar fi deci determinarea asimilării, prin mecanica critică a acestui ultim sistem, a unor elemente respinse mai înainte de către puriștii formei antichizante.

Astfel că s-ar rămîne încă în acel sistem dacă s-ar voi să se respingă punct cu punct judecățile formulate de organizatorii și comentatorii Expoziției de la Bologna. Ar însemna o dată mai mult să se proclame drepturile și specificitatea Clasicismului și să se dezvolte lanțurile de argumente ale celor care îl refuză pentru că, în fond, îl ignoră. Ar fi mai bine, fără îndoială, să ne străduim să fructificăm elementele de informație furnizate de Expoziția de la Bologna, pentru a încerca să surprindem din nou pe viu principiile care au inspirat artistul care, în domeniul estetic, a fostî ncarnarea însăși a clasicului: Nicolas Poussin.

Cea dintîi problemă care se pune este aceea de a ști dacă există un *adevărat* Poussin. Nici o îndoială nu este permisă: Poussin ni se arată, la început, sau chiar spre mijlocul carierii sale, foarte diferit de ceea ce a fost la sfîrșit. Este la fel de imposibil să se nege dezvoltarea artei sale ca și să se refuze evidența că, numai într-un moment al vieții sale, el încetează să fie legat de diferitele medii pe care le străbate pentru a deveni, la rîndul său, punct de referință și model. Nimic excepțional, de altfel, în această situație; este problema lui Rafael și Leonardo, ca și a tuturor marilor creatori. În cazul lui Poussin, faptul izbitor este că descoperirea unei maniere proprii a fost excepțional de înceată. Toți criticii sînt, pînă
 la urmă, de acord să o plaseze destul de brusc

spre anii 1636—37, data apariţiei primelor lucrări reprezentative ale unui stil care se dezvoltă apoi din plin, începînd cu anii 1645, pînă la moartea sa. Rezultă de aici că numărul lucrărilor legate în mod profund de curentele tradiţionale sau contemporane este considerabil, şi că ele ne fac să înaintăm foarte mult în cultura timpului. Este deci legitim să se ceară lui Poussin informaţii asupra picturii italiene a secolului al XVII-lea, legitim, de asemeni, să se înregistreze influenţa capitală pe care această pictură şi această cultură au exercitat-o asupra lui. În schimb, este foarte contestabil că lucrările, în mod real originale, ale lui Poussin se explică prin simpla dezvoltare a principiilor eclectice care animă, în secolul al XVII-lea, întreaga cultură italiană. Opera lui Poussin nu este o soluţie de compromis în care intră în combinaţie formalismul manierist, naturalismul caravagist şi gustul baroc antinaturalist. Ea nu este opera lui Annibale Carracci, ameliorată sau îmbogăţită. Ea nu este cea mai bună aplicare a unor principii absolute ale frumuseţii, puse de Rafael la sfîrşitul perioadei creatoare de forme a Renaşterii. Pictura lui Poussin nu poate să fie privită ca materializarea unei formule a Frumosului, în care Ideea se opune Naturii, ca o poetică a istoriei, în care peisajul realist furnizează cadrul natural al unui adevăr abstract. Poussin nu este un ansamblator de elemente, ceea ce presupune existenţa unei fixităţi a raporturilor om-natură de-a lungul istoriei, el nu este un filozof care îmbracă teorii. Clasicismul nu este combinaţia, punerea în ordine, a soluţiilor altuia, strînse în mod indiferent într-un trecut identic prezentului. Opera de artă nu este nici o sumă de elemente, nici o vizualizare a obiectelor recunoscute ca atare într-un univers antropomorfic. Atît timp cît se pretinde că se aprofundează istoria, păstrînd schemele de explicaţie ale tradiţiei academice, se vor reînnoi anumite jocuri de combinaţie, dar nu se va schimba înţelegerea problemelor. O dată mai mult, se va proclama autonomia Clasicului şi el va fi redus la

tradiția mai mult sau mai puțin multiformă, înfloritoare nu numai în Academii dar în întreaga societate timp de generații, chiar mult timp după ce noi valori ar fi apărut. Societatea tradițională a supraviețuit cu trei secole lui Galileu și Descartes, lui Bacon și Montaigne; arta lui Rafael, Academismul a supraviețuit, de asemeni, trei secole lui Poussin. La Bologna era flagrant că teoria care face ca Poussin să pornească de la Carracci, de la Albani, de la Guido și de la Domenichino este de nesusținut. Căci dacă interferențele sînt evidente, se constată, pe de o parte, că nu există nici o măsură comună între talentul unui Albani sau al unui Domenichino și al său, iar, pe de altă parte, că, în chiar lucrările tinereții sale, în care este flagrant atașamentul la doctrinele și metodele vechi, nu lipsesc niciodată fragmente în care se afirmă deja, amestecate cu alte formule încă, soluțiile și gustul perioadei finale. În asemenea măsură încît unitatea talentului lui Poussin înglobează diversele momente ale carierei sale și nu numai diferitele aporturi ale tradiției ci și diferitele forme de prezentare nouă care l-au tentat pe rînd.

După ultimii săi comentatori, s-ar putea găsi, este adevărat, în operele sale, alături de elemente luate din acea *koinè* a Renașterii, alte valori cu caracter poetic, care s-ar prezenta de asemeni, sub o altă față, ca expresie transcendentă a valorilor surprinse în ambianța sa și care ar reflecta calitatea lirică a sufletului său. În timp ce prima încercare de explicare transpune, astfel, valorile și metodele academismului, cea de a doua nu este decît aplicarea, la cazul lui Poussin, a altei mari formule de interpretare critică la modă, cea a efuziunii sau a nivelării involuntare a unor calități spirituale: ultime rămășițe în același timp ale caracterului înnăscut și ale romantismului simbolic al ultimului secol. Nu este vorba să se opună acestei critici o altă critică, oarecum absolută, cea bună, contrarie celor rele. Am dori numai ca Poussin să fie redescoperit înainte de a
 fi rejudecat, într-o perspectivă istorică, în raport

cu problemele care se puneau conştiinţei sale de om al secolului al XVII-lea. Am dori, mai ales, ca opera sa de pictor să fie judecată în funcţie de regulile unei activităţi artistice şi tehnice care a făcut din el un artist şi nu un comentator.

Că Poussin fusese judecat în mod diferit chiar din timpul său, într-o perspectivă care nu era în mod necesar a sa, nu ne-am putea îndoi; iar că judecăţile actuale reflectă anumite opinii ale contemporanilor, dovada este uşor de găsit. Cînd cavalerul Bernini vine în Franţa, se ştie că punctele sale de vedere au fost mai mult critice. Totuşi, doritor, mai ales la începutul şederii sale, să fie amabil cu gazdele sale, el se străduia adesea să găsească la Paris lucruri demne de laudă. Printre rarele lucrări pe care le-a aprobat astfel, în mod public, figurează cîteva pînze ale lui Poussin, prezentate în Cabinetele lor de către amatori. În mod sigur, aceaste lucrări îi furnizau o fericită materie pentru laudă, fiind totodată franceze prin autor şi posesor, romane prin origine. Se întîmplă totuşi că, într-o zi, a fost adus în situaţia să pronunţe un cuvînt care orientează discuţia noastră. I se prezintă la Chantelou *Triumful lui Pan* şi *Sfînta Taină*. Bernini manifestă, îndată, unul din acele entuziasme baroce care conveneau naturii sale şi ţării sale: el exprimă cu căldură aprecierea sa şi, aşezîndu-se în genunchi în faţa pînzelor, începu să le descifreze înţelesul în amănunt, pronunţînd, în acelaşi timp, această frază de atunci celebră: *Veramente quel'uomo e stato un gran istoriatore e un grande favoleggiatore.* [2] Elogiu discret înfăşurat, de altfel, în rezerve, căci el insista mai mult asupra materiei, subiectului, decît asupra facturii care pare să fi plăcut în mod mediocru, şi se concepe uşor aceasta, lui Bernini. Elogiu care, totuşi, astăzi este încă punctul de plecare al judecăţilor noastre asupra lui Poussin. Noua dovadă a caracterului unilateral şi baroc al întregii noastre

[2] Cu adevărat acest om a fost un mare ilustrator şi un mare povestitor (n. tr.).

problematici în materie de critică a Clasicismului. Este îngăduit totuşi să ne îndoim că principala valoare a operelor lui Poussin să fie legată de anecdotele care se descoperă în tablourile sale. Chiar aceia care păstrează principiile de judecată barocă şi le împrumută scara lor de valoare recunosc, totuşi, că Poussin este, înainte de toate, creatorul peisajului compozit. Este adevărat că ei apropie atunci peisajul lui Poussin de peisajele predecesorilor săi bolognezi sau romani: Carracci, Albani şi Domenichino. Şi tocmai acesta a fost obiectul Expoziţiei de la Bologna, să ne demonstreze origina bologneză a artei lui Poussin.

Cel care va reuşi să facă să se simtă de ce peisajul a devenit mijlocul de expresie propriu lui Poussin şi de ce, prin această formă de artă, şi-a manifestat societatea *modernă* din secolul al XVII-lea cele mai înalte valori de artă şi de gîndire din care s-au hrănit mai multe secole ingrate, sau mai degrabă sensibile la activităţi mai facile şi mai angajate în tradiţii, acela va determina un progres în receptarea Clasicismului.

În ultima sa mare carte, minunatul *Rabelais*, Lucien Febvre a scris o frază care, după ce m-a surprins la început, m-a făcut să visez mult timp şi care furnizează, fără îndoială, cheia problemei puse astfel. Făcînd inventarul impulsurilor sensibile şi al activităţilor mentale ale secolului al XVI-lea, Lucien Febvre observă că această epocă manifestă puţină încredere în văz ca mijloc de investigare a universului. Şi ne atrage atenţia asupra faptului că, la sfîrşitul secolului al XVI-lea, practica lecturii cu ochii era încă foarte rară. Cei care citeau transpuneau, prin mişcarea buzelor, textul descifrat în text articulat. Este incontestabil că, în secolul al XVI-lea, difuzarea textului scris s-a prezentat ca generatoare a unui nou sistem de reflexe, în care viziunea comandă înţelegerea şi că secolul al XVII-lea a văzut evoluînd şi răspîndindu-se acest sistem mulţumită progresului tipografiei. Dar, din aceea că se trecuse de la descifrare la lectură poate să

pară hazardat să se aprecieze drept minim rolul

vederii în societățile anterioare. Evul mediu, mai ales, a rezervat învățămîntului vizual un rol important, e suficient să reamintim aici dezbaterea deschisă între Suger şi sfîntul Bernard şi că, în secolul al XV-lea, în anumite manuscrise provenind din atelierele ducelui Jean de Berry, se găsesc adesea mii de imagini comentînd pas cu pas un text. Întreaga Renaştere se explică prin dorința de a vizualiza o cunoaştere şi mituri. Cu toate acestea, nu ne-am putea îndoi că raportul stabilit, prin intermediul imaginii, între percepție şi cunoaştere n-ar fi fost diferit de ceea ce a devenit el în timpurile moderne. Imaginea este, în evul mediu, materializarea unei cunoaşteri care nu depinde de percepțiile vizuale şi chiar Brunelleschi, arătîndu-se capabil să construiască în imaginar o cupolă înainte de a o materializa, nu utilizează reprezentarea vizuală decît cu scopul de a concretiza o practică, un empirism al acțiunii. Pictura Renaşterii n-a explorat universul pentru a lărgi la infinit cunoştințele sale şi certitudinile sale; ea concepe locul ca un cadru în care se adună elemente selecționate în funcție de valori care nu sînt produsul unei explorări tatonate sau intuitive a universului. Este deci foarte sigur că secolul al XVI-lea şi mai ales al XVII-lea văd apărînd o nouă formă de utilizare a vederii şi, în mod subsidiar, a imaginii. Omul nu descoperă, desigur, atunci, vederea dar el îi conferă o importanță mai mare: el n-o mai utilizează pentru a face sensibile, într-un sistem de coordonate intelectuale fixate de tradiții, unele din cunoştințele sale şi din aplicațiile lor; el îi pretinde sugerarea de noi ipoteze. El începe, într-un cuvînt, dialogul direct cu lumea sensibilă în loc de a interpune o ştiință între informația senzorială şi reprezentările sale.

În secolul al XVII-lea, se face primul pas care va conduce societatea modernă la o cercetare de acum nu asupra omului-rege ci asupra universului mai întîi, apoi asupra structurilor imaginare. De unde rezultă imposibilitatea, în toate domeniile, de a considera această epocă şi lucră-

rile sale ca simple dezvoltări ale Renașterii. Începe o nouă epocă, al cărei prim și genial interpret în pictură este Poussin. « Izvorul oricărei cunoștințe, spune astăzi Max Planck, . . . rezidă în experiențele personale. Acestea constituie datul imediat, realul cel mai adevărat care se poate concepe . . . Cunoștința n-are alte izvoare[3] ». Prin opoziție cu concepțiile evului mediu și ale Renașterii, după care știința își are sursa într-o iluminare revelatoare a absolutului, sau cel puțin în tradiție, dialogul direct al omului cu natura, așa cum l-a conceput Poussin la sfîrșitul carierei sale, îl înrudește cu modernii. Stil al viziunii directe, analitice dar totale, arta clasică a lui Poussin se opune mitului medieval și renascentist ca și iluzionismului baroc.

Vederea, simț intelectual, spune Lucien Febvre. Simț abstract la urma urmei. Nu sînt departe de a gîndi că drama necunoașterii istorice și estetice a Clasicismului este un episod al conflictului mereu reînnoit al artei abstracte. Încă mai mult, că Clasicismul marelui secol francez n-a întîlnit atîta rezistență, pentru a se impune pînă la urmă și a da formă lumii moderne, decît pentru că era arta abstractă a acelui timp. Secolul al XVII-lea a văzut apărînd un tip de om citind cu ochii, identificînd algebra și geometria, bazînd pe observația fenomenologică justețea speculațiilor sale intelectuale. Imaginea a devenit atunci nu comentariul unui traseu mintal predeterminat, ci sursa unei analize dialectice apoi reflexive. Pascal vede o prăpastie deschisă alături de el. Nici o îndoială asupra caracterului vizual, abstract, al gîndirii moderne. Înțeles fiind, de altfel, că problema depășește cadrul unei opoziții imagine-scris, și înglobează, de asemeni, situația relativă a altor limbaje matematice și figurative, care constituie cu limbajul scris formele complementare de expresie ale tuturor civilizațiilor.

---

[3] Max PLANCK, L'image du monde dans la physique moderne, Paris, 1963, p. 96.

Am mai insistat pînă aici asupra acestei necesități de a nu considera niciodată diferitele manifestări ale unei culturi, fie ele estetice, matematice, tehnice, economice, politice sau altele, ca furnizînd imagini oarecum echivalente și superpozabile cunoștințelor și valorilor. Diferitele forme de activitate nu dezvăluie, sub înfățișări diverse, o realitate anterioară actelor și operelor. Decupajul realului nu preexistă proceselor variate de angajament, de comprehensiune și de expresie a omului. Pictura lui Poussin nu constituie versiunea unui sistem anterior elaborat al universului. Ea este, în aceeași măsură ca și matematica lui Descartes, ca și literatura clasică, ca și colbertismul, ca și noua monarhie, nu un produs de acumulare, ci una din activitățile instituționale în care transpar cauzalitatea și sistemele de comprehensiune ale unui grup de mari spirite, pe cale de a transforma, în mod durabil, societatea europeană. Trebuie, prin urmare, să ne întrebăm dacă nu există un raport strîns între faptul că secolul al XVII-lea deschide calea, în toate domeniile, unei culturi mai dezvoltate a văzului și grandoarea fascinantă a lui Poussin, recunoscută deja ca atare de contemporanii săi, încercată de noi înșine după cum o dovedește succesul ultimelor expoziții Poussin de la Paris și Bologna, atestată de numeroasele lucrări publicate în prezent ca urmare a acestor manifestări.

Revenind asupra acestui punct, asupra interpretării date de Bernini asupra tablourilor lui Poussin, pe care le-a văzut la Paris, ne vom întreba, în mod necesar, dacă este drept să vedem, mai întîi, în el, un povestitor de fabule. Această reflexie conduce, într-adevăr, la discuția fundamentală cînd se caută să se evalueze Poussin în el însuși și în afara contextului artei tradiționale a timpului său.

Nici o îndoială nu este posibilă: toate tablourile lui Poussin comportă o fabulă, o poveste. Ele povestesc o anecdotă împrumutată cînd tradiției creștine, cînd tradiției antice, și este limpede că artistul are mare grijă să o povestească bine și

să potrivească armonia generală a pînzei sale conținutului afectiv sau doctrinal al evenimentului. Cu toate acestea, interesul pe care îl manifestăm față de tablourile lui Poussin nu rezultă din aceea că, după o sută cincizeci de ani de pictură în care s-au aprofundat compromisul bisericii cu umanismul, să fi venit un om care i-a dat versiuni mai elegante, mai abile. Totuși acesta este punctul de vedere al dlui Cesare Gnudi și al colaboratorilor săi; el este, de asemeni, cel al numeroșilor critici totdeauna gata să reia teza formulată odinioară de către Panofsky, pentru care, atunci cînd altundeva în Europa se încheie o mare fază de invenție, îi revine apoi Franței să clarifice formulele și să le dea o formă « clasică ». După dl. Gnudi, Clasicismul, nu numai al lui Poussin, dar al secolului al XVII-lea, corespunde acestei definiții. El vine după strălucirea poeticei baroce, cînd Romanii, urmînd pe Bernini, au dat lumii un univers poetic în care pămîntul și cerul, viața și moartea se unesc « într-o singură palpitație universală prin mișcarea neîncetată și măreață a formelor în spațiu, a umbrei și a luminii »; atunci apare curentul clasic, născut dintr-o opoziție la acest baroc fremătător care încarnează viața. Poussin reprezintă cel mai bine acest contracurent nu în măsura în care se înrudește cu compatrioții săi, ci în aceea în care este format în mediul roman fecundat de Bologna, în măsura în care, după ce a rezistat atracțiilor momentane ale lui Tițian și Veronese, el s-a întors la tradiția lui Rafael, în același timp cu Guido și Domenichino, cu Albani și Pierro della Cortona.

Fără a insista asupra rezervelor pe care le-am formulat deja în legătură cu inegalitatea flagrantă a artiștilor — căci, după toate, se poate admite foarte bine ca un foarte mare pictor să realizeze un dat în mod simultan inspirator de opere de mîna a doua — voi insista asupra unui alt aspect al problemei. În perspectiva care ne este propusă, clasicismul lui Poussin este reziduul unei culturi seculare. El constituie o decan-
527 tare a cunoștințelor elaborate în mod anterior;

el nu reprezintă un nou aport de valori. Cultura, idealul pe care îl încarnează nu este, cum era cel al Renaşterii, condiţie a spiritului, ea este un ideal care se pune prin opoziţie la epocă; este o artă alături de viaţă, o artă de teoreticieni, de amatori, de literaţi, o activitate raţionantă, intelectuală şi normativă. Pe scurt, cu toate florile şi abundenţa discursului, o artă de pedagog pedant. Poezia clasicismului caută ideea în operele trecutului, ea selecţionează şi rafinează. Poussin reprezintă critica de artă a lui Agucchi şi Bellori pusă în tablouri, un fel de concentrat de cultură umanistă. Un abstracţionism formalist. Într-un cuvînt, ceea ce caracterizează pe Poussin este o punere în opoziţie a Ideii şi a Naturii. Fiindcă trebuie, după toate acestea, să se justifice Expoziţia de la Bologna şi reabilitarea lui Poussin, ridicat pînă la rangul de urmaş al lui Annibale Carracci, se adaugă o teorie a peisajului. În timp ce sentimentul Frumosului ideal vine la Poussin tocmai de la Rafael prin intermediul lui Annibale, de la cel de al doilea îi vine, în principal, concepţia peisajului, marele său titlu de glorie în ochii posterităţii. Dacă apropierea lui Poussin de Rafael priveşte mai mult temele şi compoziţia, arabescul şi idealul, comparaţia lui Carracci cu Poussin se bazează pe execuţie şi tehnică. Spre marele meu regret, şi aici sînt în opoziţie absolută cu comentatorii. Inutil să discutăm apropieri ca aceea a tabloului *Cristos şi samariteanca* de Carracci (Muzeul din Viena). Acolo unde alţii văd o minunată poezie, nu descopăr, în ce mă priveşte, decît convenţie şi artificiu, tablou vivant, gesturi false, model de atelier în faţa unui peisaj tratat ca o pînză de fond, fără legătură, nici de tuşă, nici de spirit, cu « subiectul ». Fiecare va vedea şi va judeca. În ce priveşte, în schimb, maniera în care colaboratorul dlui Gnudi, însărcinat să scrie notiţa despre Poussin, dl. Denis Mahon, prezintă problema tehnicilor picturale ale artistului nostru, nu mai este vorba de

gust. Sînt de acord să se atribuie, dacă vrem, lui Carracci faptul de a fi creat o dimensiune eroică a fanteziei umane — cu toate că valorile admirabile pentru mine din Galeria Farnese, foarte arbitrar considerate ca un izvor al lui Poussin sînt în ochii mei de o cu totul altă natură —, admit să se vorbească despre fantastic şi chiar de poarta deschisă eternei deveniri ca de intuiţia totală şi mută a lui Caravaggio, dar nu sînt de acord să se confunde lumina şi culoarea. Niciodată, nimeni nu va admite că se confundă culoarea cu tonurile pure; şi niciodată, nimeni nu va fi de acord să considere clarobscurul ca depinzînd de culoare. Mai ales mi se pare exclus de a gîndi că, spre sfîrşitul vieţii sale, în marile sale opere, Poussin ar fi dat din ce în ce ascendenţă desenului asupra culorii. Toţi cei care au fost emoţionaţi vizitînd Expoziţiile Poussin ştiu bine că punctul culminant al artei sale este practica din ce în ce mai voluntară şi dominantă a unei tehnici în care tuşa colorată însăşi dă naştere formei. Nu poate exista nici o măsură comună, nici o comparaţie posibilă, între Poussin şi Albani asupra acestui punct, iar arta lui Carracci, cu întregul ei farmec, se orientează pe căi ale laviului decorativ atunci cînd nu se limitează la sistemul conturului umplut de tentă. Frumuseţea supremă a lui Poussin se naşte, din contră, dintr-o minunată tehnică de pictor, absolut străină atît lui Leonardo cît şi lui Rafael. Dacă Poussin este mare, aceasta nu este de loc pentru că el a decantat experienţa atelierelor bologneze; este pentru că el face parte din cei zece pictori care au creat o mînuire originală a culorii. Un Poussin este dens, plin; el constituie o operă perfectă, un obiect de artă desăvîrşit, pentru că ne oferă o excepţională desăvîrşire în domeniul facturii. O factură care n-are nimic de a face cu aceea a cartoanelor de tapiserie ale lui Rafael. Sînt de acord cu dl. Gnudi să consider că aceste cartoane reprezintă una din marile desăvîrşiri ale Renaşterii, dar mi
529 se pare arbitrar de a voi să se stabilească o iden-

titate între stilul lui Poussin şi al acestora. Chiar şi în lucrările lui Poussin, ca *Parnasul* sau ca *Adonis*, în care raporturile cu arta italiană a secolului al XVI-lea sînt manifeste, calitatea poetică este datorată unei anumite întrebuinţări a culorii care le apropie mai degrabă de Tiţian, ba chiar de Giorgione, decît de Rafael şi de fraţii Carracci. Nu-mi este cu putinţă să înţeleg interesul acordat unei astfel de forţări a lucrurilor. Sub pretextul de a revaloriza clasicismul, sîntem pe cale de a-l identifica cu academismul. Mîine se va face din Poussin — oare nu s-a făcut deja? — precursorul lui Tischbein şi va fi explicat prin Winckelmann, după ce s-a făcut din el executantul ideilor lui Agucchi şi Bellori. Cu toate acestea, epoca noastră este sensibilă la calităţile intrinseci ale unui tablou. «Acoperirea» pînzei este la Poussin transcendentă, densă, armonioasă. Opoziţia culoare-lumină se şterge aici, ca la un Chardin sau un Cézanne. Iată adevăraţii săi discipoli — iar nu pentru că Cézanne în tabloul său *Femei la scăldat* a aşezat uneori arbori înclinaţi simetric unii spre alţii. Cu totul altfel, tablourile lui Poussin au aceeaşi calitate ca şi foarte frumoasele tablouri ale pictorilor veneţieni sau ca şi *Fecioara* lui Fouquet sau ca şi frumoasele tablouri ale lui Renoir sau Rubens. Mai ferme decît acestea din urmă şi decît tablourile lui Fragonard, foarte diferite de tablourile lui Vermeer sau ale lui Hals. Nu există o manieră frumoasă de a picta, dar există o înrudire între pictorii care au fost înainte de orice pictori. După cum există una între cei care creează forme sau mari ordonări, între cei care vizualizează simboluri şi cei care dau iluzia vieţii. Un mare pictor deci şi unul care inovează. Pentru Rafael, figura omenească, un anumit canon al omului inspirat de la antici, constituie elementul principal al oricărei reprezentări; pentru Poussin, din contră, omul se individualizează şi el posedă forţa de a înţelege în mod spontan natura care îl învăluie.

Aceasta nu e încă totul. Cînd Poussin modifică raportul om-univers, cînd substituie prezentării monumentale a omului-statuie o tehnică picturală a culorii-formă, el se desprinde în mod sigur de tradiția lui Rafael și nu se alătură nici Carracci-lor și bolognezilor, nici lui Caravaggio, nici lui Velázquez, nici lui Vermeer, nici lui Hals și încă mai puțin lui Rembrandt — de care este mai puțin depărtat decît pare la prima vedere. El inovează în cadrul cunoștințelor și tehnicilor care îi sînt comune cu alți artiști. Căutînd să diferențiem metoda și procedeele lui Poussin, să exprimăm temeliile clasicismului din secolul al XVII-lea, nu ne putem mărgini să considerăm pe Poussin numai în perspectiva dezvoltării diferențiate dar regulate a unei arte universale de a picta. După epoci, după societăți, locul ocupat de pictură diferă. Și, în mod necesar, în consecință, modurile de realizare. În evul mediu, societatea gotică — atît de extraordinar ignorată de dl. Cesare Gnudi — a recurs, de exemplu, fie la vitraliu pentru a emoționa și convinge mulțimile, fie la miniatură, pentru a da elitei un mijloc de a vizualiza o cultură verbală. Dacă secolul al XVII-lea corespunde, cum ne-a învățat Lucien Febvre, perioadei în care, într-o societate mijlocie de burghezi instruiți, vederea joacă un rol remarcabil, trebuie să se observe că există, la prima vedere, un fel de paradox în această situație. Într-adevăr, secolul al XVII-lea, este de asemeni, iar, după cum am văzut, Lucien Febvre a arătat bine acest lucru, cel în care se răspîndește cartea, adică noționalul, scrisul, în asemenea măsură încît mai întîi se crede că se surprinde o contradicție. Dar el este, de asemeni, secolul matematicilor, al geometrilor. Mai general, el este secolul unei transformări a raporturilor existente între diferitele forme ale gîndirii și modurile lor de prezentare, revelatoare ale unui nou sistem de legătură și de înțelegere. Ceea ce lasă să se întrevadă cum noul echilibru dat de Poussin reprezentării omu-
531 lui și naturii, implicînd substituirea artelor ilu-

ziei printr-un stil analitic al percepției, ar putea să fie cheia originalității sale.
Contrar aparențelor, contrar judecății lui Bernini, nu marele povestitor dă valoarea lui Poussin. Comentariul unui text, vizualizarea episoadelor au fost practicate de miniatura și sculptura medievală. Atunci, timp de generații, imaginea a fost văzută urmînd textul spus și înregistrat, în mod paralel, de copiști. Este limpede că, pentru cititorul mijlociu care frunzărește un manuscris ca și pentru credinciosul care își lasă privirea să rătăcească în nava unei biserici, imaginea trezește atenția, dar nu servește de semn de recunoaștere decît în măsura în care ea trimite la o povestire, la un lanț convenit de evenimente. Imaginile sînt puncte de reper a căror semnificație este făcută posibilă printr-o comunitate de cultură. Cum s-a amintit, marele efort al Renașterii a constat în a adăuga sumei de fapte cunoscute mulțumită cărților creștine și tradiției cavalerești franceze un nou ciclu de povestiri împrumutate literaturii și istoriei antice. În mod simultan, Renașterea a substituit reprezentării omului în acțiune figura omului monumental; în afară de aceasta ea a elaborat un întreg sistem de semne convenționale, în parte împrumutate tradiției medievale, în parte împrumutate antichității spectacolelor vieții curente. Dar, în toate cazurile, lucrul văzut este totdeauna un lucru recunoscut, deja elaborat sau instituționalizat și, în toate cazurile, compoziția și lectura unei pînze implică un *parcurs* determinat care trimite la cunoaștere iar nu la senzație individuală; există totdeauna o cunoaștere care se interpune între lucrul văzut sau reprezentat și compoziție, o cunoaștere istorică. Raportul dintre om și natură — fie că e vorba de omul reprezentat sau de omul creator sau de omul cititor al operei — este totdeauna secund. El implică o memorie comună. Niciodată ca atunci omul n-a putut să fie considerat ca istoric. Într-adevăr, cînd, curînd după aceea, a devenit mai instruit asupra peripețiilor trecutului său,

el a dat înapoi în raport cu circumstanţele în care se desfăşoară activitatea sa şi, oarecum, a disociat istoria de ţesătura vieţii sale afective şi reprezentative. Astfel, printr-un fel de paradox, omul european n-a fost niciodată mai istoric decît înaintea epocii în care a ridicat istoria la rangul unei forme autonome a cunoaşterii. Şi tocmai în momentul în care, luînd cunoştinţă de această istoricitate care interpune între percepţia şi cunoştinţa sa un ecran deformator, el s-a străduit să disocieze elementele senzoriale de elementele sociale, a creat în mod simultan istoria şi empirismul. Este vorba aici de una din cotiturile manifeste ale istoriei gîndirii şi tocmai arta clasică, asemeni literaturii clasice, ca şi matematicii celei noi şi fizicii noi, sînt cele care exprimă, fiecare în domeniul său, această reînnoire a raporturilor Omului cu Natura. Iată pentru ce, la mijlocul secolului al XVII-lea, pictura lui Poussin este cea mai modernă a timpului, iată pentru ce ea ne subjugă asemeni tuturor marilor inventii, iată pentru ce ea deconcertează şi iată pentru ce punerea în relaţie a omului şi a peisajului s-a găsit a fi soluţia cea mai adaptată intenţiilor profunde ale lui Poussin şi ale timpului său.

Se formulează astfel nu numai o teorie a omului în care partea cunoaşterii cedează pasul calităţii viziunii, ci o teorie a clasicismului care rezolvă impasurile criticii actuale. Poussin se găseşte apropiat atît de marii scriitori cît şi de marii savanţi ai timpului său. Acelaşi raport dezbrăcat de convenţii care ne arată în La Fontaine un poet credincios anumitor forme tradiţionale, dar, în acelaşi timp, ascuţit analist al mediului său, este cel care permite lui Poussin să ne povestească întîmplările lui Diogene sau Phocion, să reia mitul *Anotimpurilor* şi al creaţiei, propunîndu-ne, în acelaşi timp, un dialog direct între om şi lumea impresiilor sensibile—, dialog pe care tehnica sa culoare-formă îl materializează cu o inimitabilă perfecţiune, nu pentru a ne
533 duce la litera unei povestiri, ci pentru a ne su-

gera reacțiile profunde ale individului față de lumea naturală prin care el se reîntoarce mai puțin asupra trecutului global al speciei cît asupra meditațiilor personale. Ca la Molière, se găsește la Poussin această amărăciune a înțeleptului și a stoicului substituind înțelepciunea rațiunii mitului vîrstei de aur și al paradisului. Se înțelege de la sine că, la pictor, întreaga parte discursivă se șterge mai ușor decît la literați. Dar renunțarea lui Racine este aproape de austera resemnare a lui Poussin. Din toți contemporanii săi, creatori ai unui clasicism care, departe de a constitui reluarea valorilor tradiționale, se prezintă ca o noutate absolută, generatoare a unei părți importante a culorii moderne, Poussin, pictorul, este, fără îndoială, cel care a reușit o dată cu savanții să înainteze cel mai mult pe calea acestei despuieri a vechiului om. El este unul din primii care a reușit să stabilească, prin intermediul vederii, dialogul direct al individului cu lumea exterioară; unul din primii care, de asemeni, a avansat această analiză a legăturii interioare care asociază, opunîndu-le, senzațiile și reprezentările noastre; unul din primii care a stabilit arta sa pe bazele experienței individuale, legătură directă între Montaigne și noul istorism dialectic al secolului al XVIII-lea francez.

Căci ar fi cu totul fals să proclamăm sfîrșitul omului istoric o dată cu Poussin și contemporanii săi! Generația franceză care îl urmează, generația lui Ludovic al patrusprezecelea, va substitui, de exemplu, istoria trăită istoriei tradiționale și legendare; în acest sens, Lebrun este un poussinian. Secolul al XVIII-lea al lui Diderot va proiecta, în viitor, un om pe care, asemeni lui Falconet, va refuza să-l limiteze, în gîndurile sale, la ambianța sa imediată. Să se spună că secolul al XVII-lea marchează sfîrșitul omului istoric ar fi un paradox. Nu este mai puțin sigur că se observă atunci una din mutațiile cele mai manifeste în modalitățile de angajare a omului în istorie. Ceea ce ajunge pentru ca să se facă

strict imposibilă explicaţia tradiţională a clasicismului confundat cu academismul şi neo-clasicismul, unul din produsele sale cele mai vii încă şi astăzi. În realitate, nu mai există om istoric tip, după cum nu mai există pictură clasică normativă. Şi asistăm din nou, în zilele noastre, la una din acele mutaţii ale raporturilor omului cu istoria care ne tulbură conştiinţele, determinînd trosnitura tuturor cadrelor gîndirii noastre. Este de remarcat că, în prezent, ca şi în secolul al XVII-lea, artiştii moderni novatori au recurs la o metodă de abstractizare. Şi este, de asemeni remarcabil, că abstracţiunea lui Poussin rămîne la urma urmelor la fel de impermeabilă contemporanilor noştri ca şi cea a pictorilor şi a sculptorilor de astăzi. Ceea ce confirmă complementaritatea modurilor de expresie în sînul culturilor şi dovedeşte că nu este suficient să priveşti un tablou, chiar să-l comentezi, pentru a-l vedea.

De unde pare să rezulte că arta veritabilă n-ar fi accesibilă decît unui mic număr şi poate chiar numai artiştilor. Or, tot ceea ce se întîmplă în jurul nostru este aici pentru a atesta, din contră, că pictura, cu toată specificitatea sa, constituie o legătură între oameni îndepărtaţi atît în timp cît şi în spaţiu şi prin formele lor individuale de activitate. Nu ar fi aici vorba de a aborda pasionanta şi dificila problemă pe care o ridică, în fiecare epocă, rezistenţa atîtor tehnicieni ai artei ca şi a profanilor la formele moderne şi vii ale stilului, în timp ce formele evolutive ale artei ating pe nespecialişti. Rămînînd în perspectiva lui Poussin, se va nota numai că răspîndirea directă a artei sale este pe cît de manifestă pe atît de limitată. Una din descoperirile Expoziţiei de la Bologna a fost aceea a lui Gaspard Dughet. Celebru în secolul al XVIII-lea, mai ales în aceea Anglie care îl admira şi pe Claude şi care, pînă la deviaţia neoclasică a lui Burlington, era pe cale de a deveni ţara clasicismului, Gaspard a fost părăsit într-o completă uitare. Să fim recu-
535 noscători faţă de dl. Gnudi pentru că l-a repus

în valoare. Format în anturajul imediat al lui Poussin, Gaspard n-are, desigur, măreția acestuia, el nu se ridică nici pînă la mister nici pînă la tragic, el nu este din rasa care dă naștere unui Poussin, unui Molière, unui Pascal; în schimb, el a sesizat foarte bine că peisajul, mulțumită adoptării unei anumite tuşe în care se topesc elementele liniare şi colorate, adică în care forma-culoare a lui Poussin este întrebuințată cu scopul de a suprima disocierea rafaelească şi carracească a liniei de culoare, constituie nu un gen — contrar opiniei acceptate — ci un limbaj. Aici se definește posibilitatea unei notații sintetice al senzațiilor optice şi se află dezmințită teza absurdă a lui Wölfflin după care « ochiul nu face decît să surprindă forma, el n-o construiește niciodată », punct de plecare, din nefericire, astăzi, al unei părți foarte importante din critica obişnuită. Numai în aparență Gaspard pare să anunțe pe Daubigny şi Jules Dupré; concepția sa despre natură nu este descriptivă, ea este, ca să spunem aşa, calitativă; el nu pictează o aşezare ci un raport al sensibilului cu imaginarul, în afara anecdotei acceptate. Limita artei sale subliniază evident forța lui Poussin: peisajele lui Gaspard trimit la o metodă, cele ale lui Poussin, în acelaşi timp, la o cultură. Nu este nici o îndoială că tocmai în măsura în care arta lui Poussin rămîne, într-o oarecare măsură formală, angajată în cultura veche, ea constituie expresia veritabilă a unui moment al gîndirii moderne. Peisajul lui Gaspard are caracterul schemei, cel al lui Poussin este viu, chiar în măsura în care poartă în el o contradicție. Principalul său merit este să ne facă să simțim că suportul stilului lui Poussin constă în punerea în relație imediată a peisajului (identificat cu natura) şi a unui om, individual desigur, dar care selecționează, fără să le refuze, printre mituri ca şi printre emoții. Peisajul lui Poussin corespunde acestei dispoziții a ochiului uman care ignoră critica wölffliniană de a fi nu un instrument în serviciul creierului asimilabil

persoanei, ci un fragment din creier. Orice percepţie vizuală este elaborată la nivelul senzaţiei. Contrar a ceea ce gîndeşte Wölfflin, ochiul nu percepe niciodată lucruri, ci ansambluri organizate. Astfel, pictura de peisaje a lui Poussin este cel dintîi pas al artei moderne, întrucît ea corespune, în domeniul plastic, unei operaţii mintale de aceeaşi natură cu cea care conduce pe Galileu sau Newton să bazeze pe un fenomen un raport nou al omului cu universul.

Astfel se explică şi cum descendenţa imediată a lui Poussin este pe atît de scurtă pe cît de mare este influenţa lui. Cu el începe o nouă fază a picturii. În timp ce Renaşterea aşeza în cultură punctul de referinţă al imaginii, Poussin îl situează în natură şi mai ales în spirit. Dialogul se stabileşte nu între tradiţie şi mituri, ci pe un plan fenomenologic individual. Este vorba să se reconstituie pe pînză forme-culori, adică semne sintetice care trimit la percepţii optice îmbogăţite prin activitatea mereu vigilentă a conştiinţei şi organizate pe pînză în funcţie de reguli precise de integrare. Activitatea lui Poussin este deci dublă; ea se desfăşoară în interior, pe planul analizei fenomenologice a datelor pure ale simţurilor, şi în exterior, ca generatoare a unui obiect: tabloul. Se regăseşte aici, de fapt, aceeaşi conduită ca şi cea a impresioniştilor şi a celor mai buni dintre contemporanii noştri, nu dialectică a realului şi a imaginarului, dar integrare a perceputului, a faptului dobîndit şi a imaginarului.

În fapt, ca şi Rafael, Poussin este un om istoric, dar raportul dintre imagine şi memorie este schimbat. Memoriei care consemnează evenimentele determinate de divinitate sau de destinul colectiv al omenirii i se substituie o memorie individuală. Este ceea ce a contat în spiritul artistului, care devine obiect al mesajului, istoria ştiută nu mai este decît referinţă, în loc de a constitui materia inspiraţiei. Un întreg nou parcurs spiritual se deschide artistului, şi, în
 această perspectivă, descendenţa lui Poussin este

pe atît de numeroasă pe cît pare de redusă, la prima vedere, dacă nu se consideră decît lucrările a căror formă nu mai este direct legată de opera lui.

Cînd se pune pe un astfel de plan interpretarea lui Poussin, se deschide calea unei vaste reluări în discuție atît a artei internaționale a secolului al XVII-lea cît și a desfășurării clasicismului pînă în zilele noastre. În acest moment, clasicismul nu mai poate fi privit ca o prezentare diferențiată a unor elemente utilizate de Renaștere sau de baroc. El este întemeiat pe alte relații om-natură și pe o altă inserție a cunoștințelor dobîndite în experiența individuală. El este arta Marelui Secol, purtător de valori inedite.

În acest moment, chestiunea se pune de a ști pentru ce atunci opera lui Poussin părea izolată chiar și în Franța. Se va observa că această operă nu este singura, printre cele foarte mari, care să apară la prima vedere fără urmare. Se va cita îndată El Greco și Velázquez ca exemple ale unei culmi care, o dată atinsă, pare să excludă urmași. Dar, în realitate, numărul marilor artiști fără urmași direcți este considerabil, iar numele lor apare din abundență în minte de îndată ce se meditează la aceasta, de la Dürer la Rembrandt și de la Watteau la Goya. În realitate, se pare că situația contrarie, cea în care maniera unui artist dă naștere unei foarte lungi serii de opere, este de excepție. Ne-am obișnuit atît să considerăm pictura italiană a Renașterii ca forma-tip a picturii, încît am ajuns să gîndim problema în funcție de academism. Arta greco-romană, desigur, oferise, mai înainte, exemple mai puțin izbitoare ale unui proces de dezvoltare academic. Și există alte exemple, nenumărate, de stiluri mai mult sau mai puțin rigide, de la arta primitivilor la formele majore din Egipt sau din Extremul orient. Se întîlnește aici, în mod manifest, problema relațiilor între prototip și serie care constituie unul din aspectele fundamentale ale noii critici de artă, orientate într-o perspectivă sociologică. Dacă seria

este tot atît de necesară constituirii stilurilor ca şi naşterea tipurilor, procesele de elaborare a celor două categorii de forme sînt neasimilabile. Pe lîngă aceasta, în nici un caz o singură formă a stilului nu se impune în timpul unei epoci date, într-un domeniu cultural determinat. Totdeauna unele forme tradiţionale persistă în producţia curentă şi, totdeauna, noutăţile, operele care traduc valorile durabile pe care le produce societatea se găsesc contestate sau cel puţin izolate printre altele. Niciodată veritabilele mutaţii ale gîndirii sau ale instituţiilor nu se dezvoltă prin imitare formală, ci prin elaborarea de noi scheme de organizare ale cîmpului mobil al conştiinţei. Noul om istoric care apărea în timpul lui Poussin şi al lui Pascal, al lui Molière şi al lui Leibniz, a dat formă planetei nu dînd naştere la milioane de Pascal şi de Poussin, ci stabilind noi posibilităţi de înţelegere şi de reprezentare imaginară, susceptibile de a forma cadrele unei culturi. Mult mai tîrziu numai opera figurativă va integra în problemele sale angajarea omului faustian. În cursul acestor ultimi ani, unele studii — cele ale lui Bénichou, Lucien Goldmann, Roland Barthes — au încercat să surprindă din nou modurile relaţiei existente între opere literare şi societăţile contemporane. Adesea nu sînt în întregime de acord nici cu metodele lor nici cu concluziile lor formale. Nu este mai puţin sigur că rămîne foarte de dorit ca un efort asemănător să fie făcut pentru a aborda, într-un spirit modern, analiza lucrărilor figurative şi pentru a sfărîma cadrul de acum total vid al unei critici bazate pe confruntarea unor concepte artificiale, inspirate numai dintr-o viziune academică a formei şi tradiţională a istoriei.

Se cuvine să adăugăm, pe plan metodologic, singurul pe care vrem să-l reţinem aici, că nu totdeauna calitatea intrinsecă a operelor este legată de succesul lor. Astfel, arta lui Van Eyck constituie o culme tehnică şi, în acelaşi timp, ea marchează depăşirea unui ciclu al culturii. La

fel, Watteau, a cărui operă este, în sine, un absolut al artei, dar care încarnează valorile unei societăți efemere. Desfășurarea istoriei nu se face sub semnul purei gîndiri speculative, ci al eficacității, iar pentru o situație istorică determinată, nu există o singură soluție expresivă. Scopul istoriei nu este să fixeze curba dezvoltării liniare a evenimentelor înlănțuite în mod corect, deduse unele din altele și reductibile, pentru un timp dat, la o schemă de acțiune instituționalizată. Ceea ce este pasionant în istorie este tocmai faptul că ea își croiește un drum capricios și aleatoriu printre nenumărate schițe și mai numeroase posibiluri. Ea este totdeauna complexă și în general contradictorie. Dar există totdeauna o relație între fiecare din elementele care constituie un ansamblu instituțional, în mod geografic și temporal delimitat. În cazul lui Poussin și al clasicismului, este sigur că, după caz, se poate considera că anumite aspecte ale acestei problematici a omului față cu natura nu se regăsesc la un Chardin sau la un Cézanne în timp ce alte aspecte, ca inserția mitului în peisaj, sînt reluate, iar altele încă, precum utilizarea culorii-formă, au dat naștere căutărilor plastice ale întregii lumi moderne ca și studiilor simultane ale lui Velázquez sau Hals. Pe un cu totul alt plan, pictura istorică a lui Lebrun, bazată pe actualitate, încarnează, cu procedee academice, anumite poziții doctrinale ale lui Poussin; în timp ce, prin opoziție, dialectica lui Diderot, denunțînd teoria înnăscutului și punînd problema dialogului omului actual cu natura, prelungește un alt aspect al problemelor ridicate de pictura lui Poussin. În fine, este sigur că crearea, la Paris, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, a unui mare centru de artă și de cultură, a cărei influență va submina pe cea a Romei, este în raport direct cu clasicismul lui Poussin. Aceeași atenție dată mijloacelor, aceeași grijă de calitate, aceeași intenție de a adapta stilul condițiilor moderne de existență. Marea artă decorativă de la Versailles este, mai degra-

bă, legată de gîndirea, sau, mai exact, de metoda lui Poussin decît pictura epigonilor săi academici, care nu țin de el decît pentru că toți, în comun, au tradiția atelierelor de peste Alpi. Aici trebuie căutați adevărații descendenți ai bolognezilor. Dar nu s-ar putea decît schița aici o istorie a artei clasice. Am fi fericiți dacă am fi reușit să sugerăm un nou teren de cercetare, care să ne permită să depășim vanele dezbateri asupra barocului și clasicului, în întregime inspirate de o gîndire estetică asociată cu cele mai rele rămășițe ale academismului și ale barochismului decadent. Vorbind mereu despre geniu, s-a semănat ură față de inteligență și rațiune. Se poate fi modern fără să fii confuz și fără să fii simbolic. În timpul lui Poussin, marea artă nu s-a îndepărtat de pozițiile intelectuale ale savanților. În epoca noastră, cei mai mari artiști au introdus elemente raționale de coerență și de acord profund între formă și percepția analitică a fenomenelor. Critica este cea care este în întîrziere, iar istoria cea care are nevoie să fie istorică.

Annales, 1964

SUMAR

Arta: realitate sau simbol? 5
Introducere: Sociologia artei și problematica imaginarului 24

PARTEA ÎNTÎI:
Dimensiunile expresiei figurative

I. ARTA ȘI SOCIOLOGIE 46
II. TEHNICĂ ȘI ESTETICĂ 85
III. ARTĂ ȘI ISTORIE: DIMENSIUNEA ȘI MĂSURĂ A CIVILIZAȚIILOR 104
IV. SEMNIFICAȚIE ȘI FIGURARE 135

PARTEA A DOUA:
Cadrele imaginare ale figurarii

I. SPAȚIU GENETIC ȘI SPAȚIU PLASTIC 180
II. VIZIUNE, SIMBOL ȘI FIGURAȚIE: ÎN LEGĂTURĂ CU ARTA EGIPTEANĂ 216
III. ASPECTE SOCIALE ALE SIMETRIEI ÎNTRE SECOLUL AL XV-LEA ȘI AL XX-LEA 240
IV. SFÎRȘITUL IMPRESIONISMULUI ESTETICA ȘI CAUZALITATE 270

PARTEA A TREIA:
Obiectul figurativ

I. IMAGINAȚIE PLASTICĂ, VIZIUNE TEATRALĂ ȘI SEMNIFICAȚIE UMANĂ 284
NOTĂ ASUPRA ORIGINEI CARULUI: «SIMULACRELE» RENAȘTERII 320
II. SĂRBĂTOAREA MITOLOGICĂ ÎN QUATTROCENTO. EXPRESIE LITERARĂ ȘI VIZUALIZAREA PLASTICĂ 323
III. UN MIT POETIC ȘI SOCIAL din QUATTROCENTO: PRIMĂVARA 364
NOTĂ FINALĂ PENTRU UN MIT POLITIC ȘI SOCIAL ÎN QUATTROCENTO 385
IV. IMAGINAȚIE ȘI REALITATE ÎN ARHITECTURA CIVILĂ DIN QUATTROCENTO 388

PARTEA A PATRA:

Forme și civilizații

I. ARTA ITALIANĂ ȘI ROLUL PERSONAL AL SFÎNTULUI FRANCISC 406
II. UN MISTER PARIZIAN ILUSTRAT DE UCCELLO: MIRACOLUL OSTICI LA URBINO 420
III. PUNERE ÎN SCENĂ ȘI CONȘTIINȚĂ: DIAVOLUL ÎN STRADĂ LA SFÎRȘITUL EVULUI MEDIU 433
V. CONTRAREFORMA ȘI ARTELE ÎN ITALIA LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVI-LEA 450
V. POUSSIN ȘI OMUL ISTORIC 516

Redactor: IRINA IONESCU
Tehnoredactor: D. ZAVARA

Apărut 1972. Coli de tipar 22,66. Planșe tipar adînc 24 C.Z, pentru bibliotecile mari 7. P.Z. pentru bibliotecile mici 7701.

Întrepr. Poligrafică „Arta Grafică"
Calea Șerban Vodă nr. 133, București
Republica Socialistă România
Comanda nr. 2015

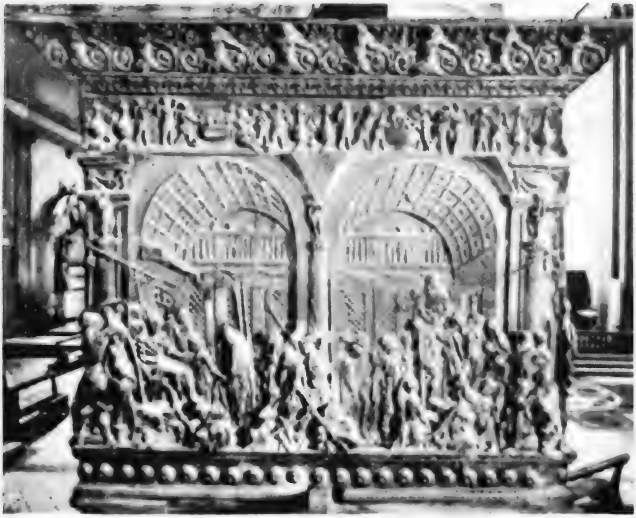
CENNI DI FRANCESCO
Sfîntul Francisc primind stigmatele, frescă, 1410. Volterra, Sfîntul Francisc, capela Sfintei Cruci

PAUL GAUGUIN,
Autoportret cu aureolă, 1889.
Washington, National Gallery of Art,
Colecţia Chester Dale

MAURICE ESTÈVE,
Femeia cu compotieră,
1936. Paris,
Colecție particulară

FRA ANGELICO,
Bunavestire,
Florența,
Muzeul San Marco

POL DE LIMBOURG,
Omul astrologic, miniatură, 1410.
Muzeul Condé, Chantilly
(Les très riches heures du duc de Berry)



DONATELLO,
Isus în faţa lui Irod şi a lui Pilat, bronz, 1461—1463
Florenţa, Amvonul Sfîntului Laurenţiu

CAPODIFERRO,
David şi Goliath, marchetărie (după un carton al lui Lorenzo Lotto), 1524—1530.
Bergamo, Santa Maria Maggiore

←
MAESTRUL SFINȚILOR DOMINICANI,
Triumful sfinților Dominicani, frescă, 1336—1347.
Florența, Santa Maria Novella

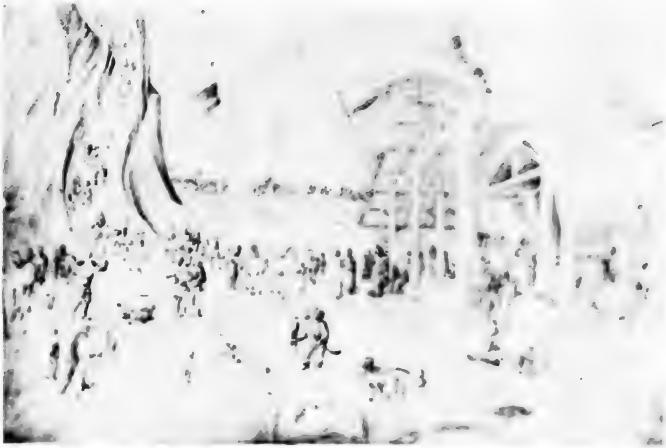
JAN VAN EYCK,
Portretul soților, ulei pe lemn, 1434.
Londra, National Gallery

JAN VAN EYCK
Oglinda,
detaliu din tabloul precedent

Atribuit lui POLLAIUOLO,
Simonetta Vespucci, spre 1480.
Muzeul Condé, Chantilly

LEON GISCHIA,
Figură, 1956,
Paris. Colecţie particulară

PIET MONDRIAN,
Compoziţie în roşu, galben, albastru, 1929.
New York, Muzeul Guggenheim



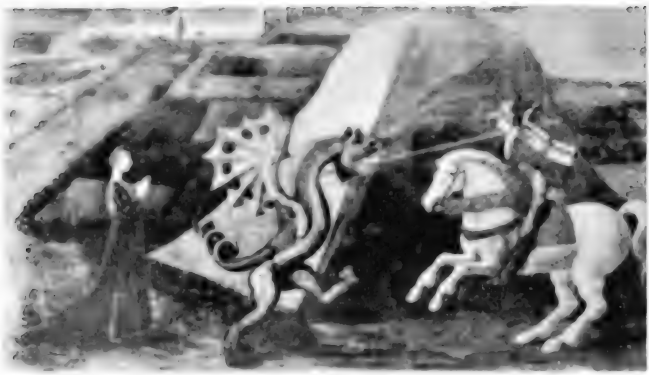
JACOPO BELLINI,
Închinarea Magilor, desen, 1450.
Paris, Luvru, Cabinetul de desene

MICHELE DA FIRENZE,
Naşterea, stuc, 1435.
Verona, Sfînta Anastasia, Capela Pellegrini

←
PERUGINO,
Închinarea păstorilor, 1506—1510.
Fragment din polipticul Sfîntului Augustin.
Perugia. Galeria Națională a Umbriei

PAOLO UCCELLO,
Sfîntul Gheorghe luptînd cu balaurul,
Paris, Muzeul Jacquemart-André

PAOLO UCCELLO,
Sfîntul Gheorghe și balaurul, către 1456.
Londra, National Gallery



PAOLO UCCELLO,
Bătălia de la San Romano,
detaliu. Florența,
Uffizzi

SANDRO BOTTICELLI,
Naşterea, către 1500.
Londra, National Gallery.

PIERO DELLA FRANCESCA,
Alegoria triumfului ducelui de Urbino,
1465—1472. Florența, Uffizzi

JACOPO DEL SELLAIO,
Triumful lui Amor,
1465—1470.
Fiesole, Muzeul Bandini

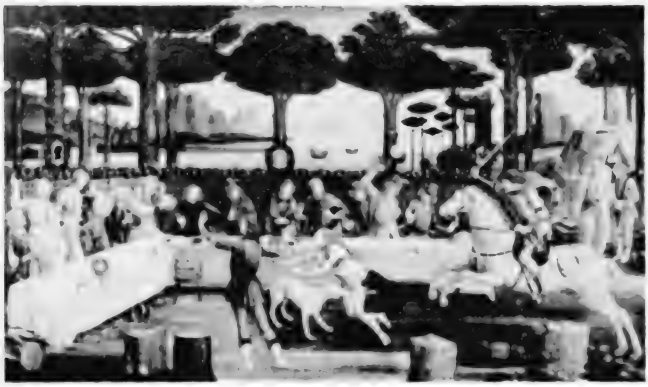
MANTEGNA,
Triumful lui Cezar,
1488—1492. Hampton-Court,
Oranjeria

MANTEGNA,
Închinarea magilor,
pînză concavă.
Florența, Uffizzi

MASOLINO,
Înălţarea Fecioarei,
Neapole, Muzeul Naţional

SANDRO BOTTICELLI,
Primăvara, către 1478.
Florenţa, Uffizzi

BOTTICELLI şi JACOPO DEL SELLAIO,
Povestea lui Nastaggio degli Onesti.
Viziunea în pădurea de pini, 1483—1487.
Madrid, Muzeul Prado

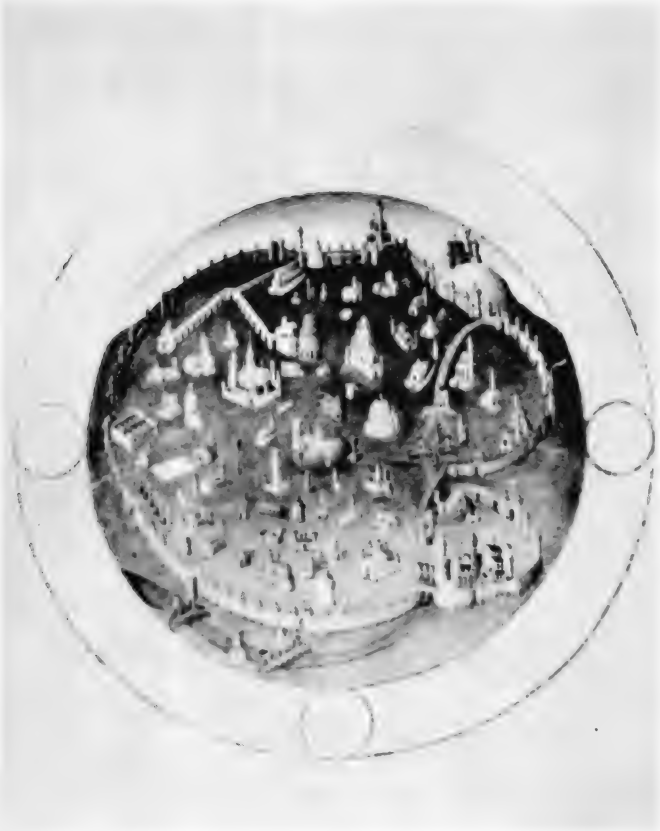


AMBROGIO LORENZETTI,
Efectele bunei stăpîniri,
detaliu, frescă, 1337—1340.
Siena, Palatul Public

LUCIANO DA LAURANA,
Perspectivă arhitecturală: scena tragică, 1475.
Baltimore, Walker art Gallery

GENTILE DA FABRIANO,
Închinarea în biserică, 1423.
Paris, Muzeul Luvru

SANDRO BOTTICELLI,
Pallas şi Centaurul,
tempera pe pînză, 1480 — 1482.
Florenţa, Palatul Pitti



POL DE LIMBOURG,
Vedere a Romei,
miniatură, 1418.
Chantilly, Muzeul Condé
(Les très riches heures du duc de Berry)

MANTEGNA,
Cele trei cetăţi: antică, feudală şi rurală,
detaliu din *Sfîntul Sebastian,* 1467.
Paris, Muzeul Luvru

DOMENICO GHIRLANDAIO,
Sfîntul Francisc învie un copil mort al familiei Spini,
1485. Florența,
Sfînta Treime, Capela Sassetta

PIERO DELLA FRANCESCA,
Biciuirea.
Urbino, Galeria Națională

GIOTTO,
Sfîntul Francisc predicînd în fața lui Honorius al III-lea,
detaliu, 1297.
Assisi, Biserica de sus

MARGARITONE
D'AREZZO,
Sfîntul Francisc,
Siena, Academia

BONAVENTURA BERLINGHIERI,
Altarul Sfintului Francisc, 1235. Pescia,
biserica Sfîntului Francisc

ȘCOALA FLORENTINĂ DIN SECOLUL AL XIII-LEA,
Cristos în glorie, către 1275.
Florența, Baptisteriul

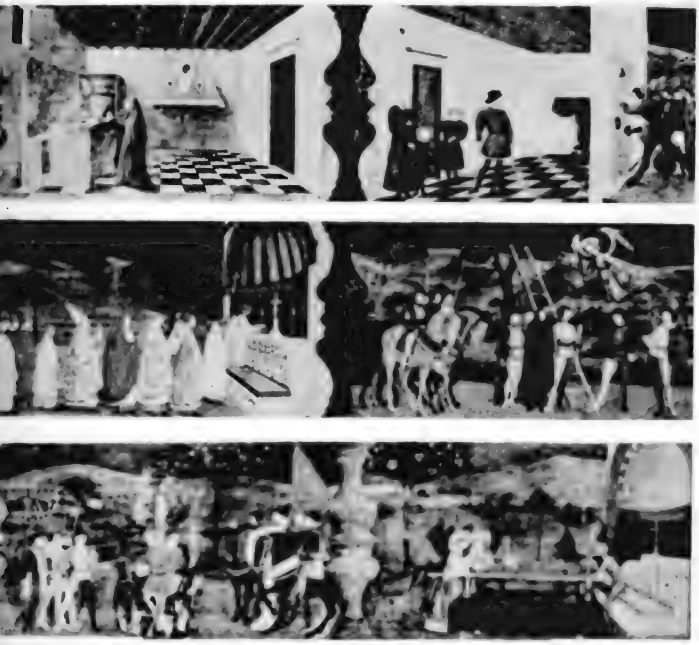
MAESTRUL SFÎNTULUI MATEI,
Crucifix, către 1230,
Pisa, Muzeul oraşului

Ucenic al lui GUIDO DA SIENA,
Sfîntul Petru şi şase scene, către 1280—1285.
Siena, Pinacoteca

GUIDO DA SIENA.
Fecioara cu pruncul, 1262.
Siena, Palatul oraşului

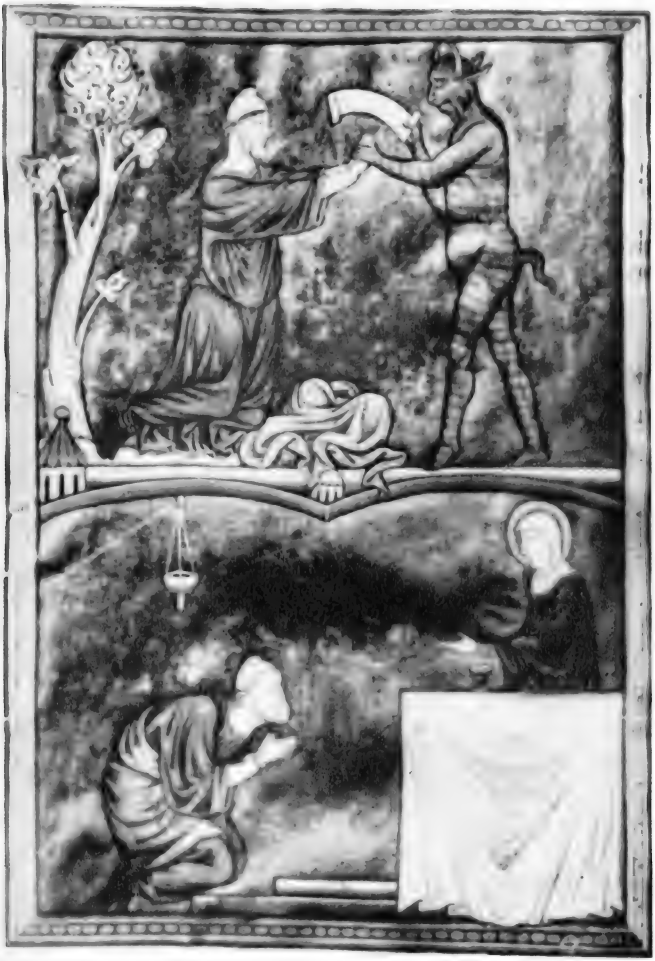
ŞCOALA FLORENTINĂ DIN SECOLUL AL XIII-LEA,
Fecioara pe tron cu fiul său şi îngeri, către 1250.
Rovezzano, Sfîntul Andrei

PAOLO UCCELLO,
Miracolul ostiei, 1467—1469.
Urbino, Galeria Naţională



APOCALIPSUL SFÎNTULUI SEVER,
Satan şi lăcustele, secolul al XI-lea,
Paris, Biblioteca Naţională

PSALTIREA SFÎNTULUI LUDOVIC,
Teofil își vinde sufletul diavolului
și apoi se pocăiește,
secolul al XIII-lea. Chantilly, Muzeul Condé



SANDRO BOTTICELLI,
O minune a Sfîntului Zenobie,
detaliu, către 1500.
Londra, National Gallery

POL DE LIMBOURG,
Infernul, 1410
Muzeul Condé, Chantilly
(Les très riches heures du duc de Berry)

HUGO VAN DER GOES,
Ispitirea lui Adam şi Eva, dipticul Mîntuirii, 1470.
Viena, Kunsthistorisches Museum

LUCA SIGNORELLI,
Judecata de apoi, frescă,
detaliu, 1499—1500. Orvieto,
Catedrala, Capela Sfîntului Brice

MICHEL PACHER,
Sfîntul Wolfgang ispitit de diavol, 1483.
München, Altepinakothek

CARAVAGGIO,
Închinarea păstorilor, 1609.
Messina, Muzeul Naţional

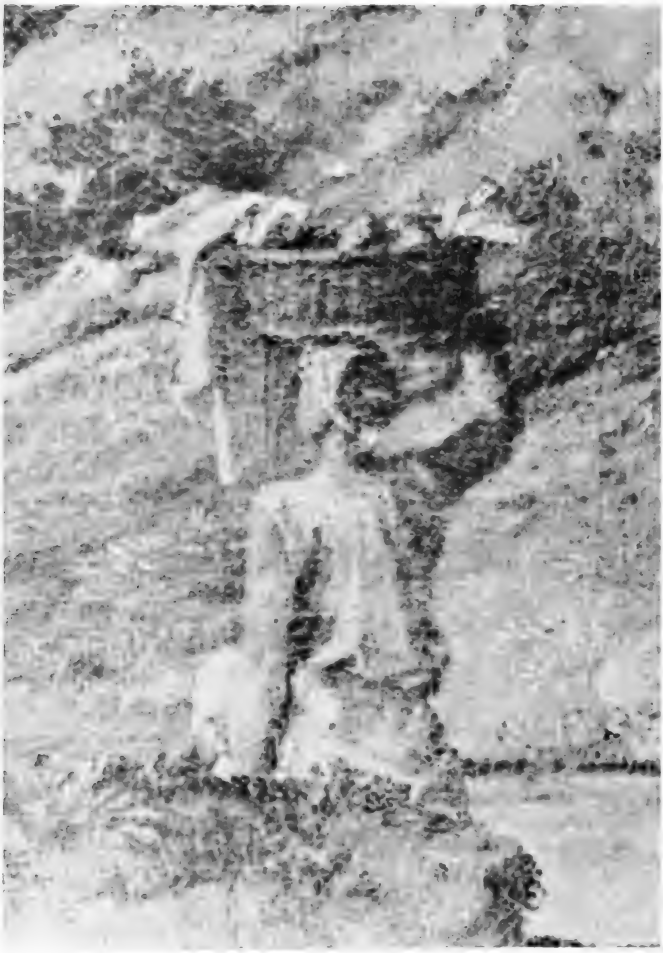
PIETER BREUGHEL CEL BĂTRÎN,
Mizantropul, 1568.
Neapole, Muzeul Naţional

ANNIBALE CARRACCI,
Isus şi samariteanca la fîntîna lui Iacob,
1608—1609. Viena, Kunsthistorisches Museum

ŞCOALA LUI CARAVAGGIO,
Educaţia Fecioarei.
Roma, Galeria Spada

MORETTO DA BRESCIA,
Sfîntul Nicolae conduce şcolarii
la picioarele tronului Fecioarei,
1539. Brescia, Santa-Maria-dei-Miracoli

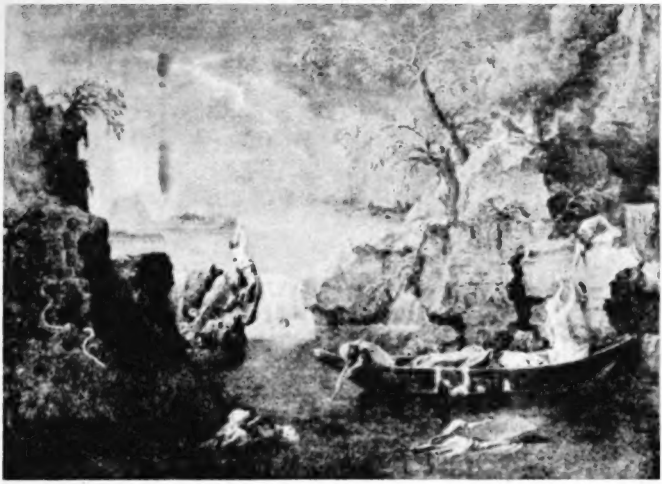
CARAVAGGIO,
Învierea lui Lazăr, 1608–1609.
Messina, Muzeul Naţional

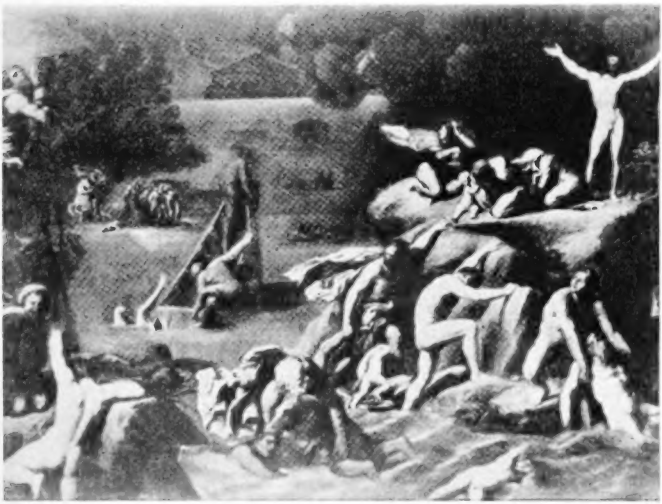


NICOLAS POUSSIN,
Toamna, detaliu,
1660—1664. Paris, Muzeul Luvru

ANNIBALE CARRACCI,
Pan oferă Dianei lîna caprelor sale,
1597—1600. Roma, Palatul Farnese

NICOLAS POUSSIN,
Orfeu şi Euridice, detaliu,
1655. Paris. Muzeul Luvru





NICOLAS POUSSIN,
Potopul, 1660—1664. Paris, Muzeul Luvru

ANTONIO CARRACCI,
Potopul. Paris, Muzeul Luvru

Biblioteca de artă

78

Biografii. Memorii. Eseuri

realitatea figurativă

Această carte îi va şoca pe toţi specialiştii care nu vor găsi în ea nici sociologie, nici istorie, nici istorie a artei în sensul curent al cuvîntului . . . Cartea nu pretinde că ar fi o demonstraţie definitivă a unei metode care deschide calea unor lucrări originale . . . Dar ea ridică o serie de probleme susceptibile să orienteze gîndirea tuturor celor care constată, pe de o parte, locul din ce în ce mai important al artei în cultură şi, pe de altă parte, insuficienţa metodelor de abordare de pînă acum.

PIERRE FRANCASTEL

Lei 19